عدد من المؤلفين

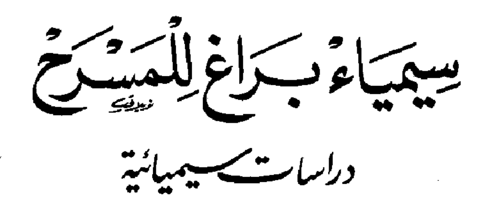
سيمياء براغ للمسرح

دراسات سيميائية

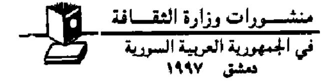
ترجمة وتقديم :
أدمير كوريّة

دراسات نقدية عالميّة
(٣١)

عدد من المؤلفين



ترجمة وتقديم:
أدمير كورية


منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٧

سيمياء براغ للمسرح : دراسات سيميائية / عدد من المؤلفين ؛
ترجمة وتقديم أدمير كوريه . ـ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٧ . ـ
١٨٤ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (دراسات نقدية عالمية ؛ ٣١) .

١ ـ ٧٩٢٫٠٠١ ك و ر س ٢ ـ العنوان ٣ ـ كوريه
٤ ـ السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ـ ١٩٩٧/٧/١١٠٦

دراسات نقدية عالمية
« ٣١ »



سيمياء براغ للمسرح

د. ادمير كوريه

قبل أن نستعرض خصائص سيمياء براغ للمسرح والأسس النظرية التي قامت عليها ، لا بـد أن نلقي بعض الضـوء على طبيعـة السيمياء الحديثة ، التي استكملت تطورها منذ بداية القرن العشرين في مجال الألسنية البنيوية عند سوسور (١٨٥٧ — ١٩١٣) ، وفي ميدان المنطق والفلسفة عنـد بيرس (١٨٥٧ — ١٩١٤) . السيمياء ، كعلم ، تعنى بدراسة الظواهر الاشارية ، من حيث طبيعتها ، وخواصها ، وانساقها ، وأشكالها . ومنذ الخمسينات صار المنهج السيميائي سائدا في ميادين علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ، والميثولوجيا ، والفن ، والأدب ، والمسرح ، الأمر الذي أدى الى انتشار مزيج غير متجانس من المصطلحات المتسمة بالغموض والتجريد . وانفتاح النقد الأدبي والمسرحي والذي ظلّ القرون عديدة أسير مصطلحات خاصة به ، على الألسنية والسيمياء اقحم لغته بمصطلحـات تستدعي أحياناً استخدام معاجم اختصاصية مختلفة لفك رموزها . وهذا اثار بعض النقمة على سيميائي النقد الأدبي والمسرحي ، لا سيما في الولايات المتحدة . لذلك تستهدف هذه المقدمة ، قدر الامكان ، استجلاء الغموض الذي تعرضت له المفاهيم العامة للسيمياء ، تمهيداً لدراسة سيمياء براغ للمسرح .

عرّف سوسور السيمياء (أو السيميولوجيا) « بانها علم يدرس حياة الاشارات ضمن المجتمع ... وستظهر السيميولوجيا ما ينشىء

الاشارات ، وما القوانين المتحكمة بها ... والألسنية هي فقط جزء من العلم العام للسيميولوجيا . والقوانين المكتشفة من قبل السيميولوجيا سيتم تطبيقها على الالسنية » . فمهمة السيمياء ، عند سوسور ، هي الكشف عن العوامل أو الشروط المؤدية الى نشوء الاشارات وتحديد القوانين التي تخضع لها ، أو تحديد عملية التسميؤ . وكما يبدو أن سوسور كان يطمح أن تكون السيمياء علما يتخطى الألسنية الى ميادين مختلفة ، لأن كل أشكال التواصل البشري تستخدم لغة ما . واللغة ، كنسق اشاري، ليست فقط الألف باء ، بل قد تكون الثياب التي نلبسها، لأنها تنقل الى الآخر (المتلقي) انطباعا عن لابسها ، سواء من ناحية عمره ، مرتبته الاجتماعية ، أو ذوقه . وقد تكون اللغة منزلا يعطي المشاهد فكرة عن اسلوب وعصر العمارة ، والطبقة الاجتماعية للناس المقيمين فيه . وقد تكون اللغة اشارات المرور التي تعين سائقي العربات والمشاة على التنقل وتجنب المخاطر . وقد تكون اللغة تلك الغيوم السوداء التي تنذرنا بقدوم العاصفة ، فكل الظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصر اشارية تمفصلت وانتظمت كاللغة ، وفق قوانين (انساق) محددة . واستجابتنا لمعاني الاشارات، يدل على اختبارنا للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين .

ينظر سوسور الى « الاشارة » اللغوية كعلاقة ثنائية بين دال ، وهو مجرد صورة صوتية ؛ ومدلول ، أي فكرة أو مفهوم ذهني . مثلا ، كلمة «شمس » هي اشارة ، والحروف (ش ، م ، س) هي « الدال » ، وما تثيره في ذهن المتلقي هو « المدلول » أو فكرة الشمس ، وليس الشمس الفعلية . وهذا يعني أن العلاقة بين الدال والمدلول لا تشير الى الواقع الفعلي الطبيعي ، بل تكتفي بصورة ذهنية عنه . أي « أن الاشارة اللغوية ، كما يقول سوسور ، لا تربط شيئاً باسم ما ، بل مفهوم بصورة سماعية ، والأخيرة ليست صوتا ماديا ، أي شيء محض فيزيائي، بل هي اثر سيكولوجي للصوت ، الانطباع الذي يتركه على أحاسيسنا » . ويؤكد سوسور أن « العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية » ، أي مصطنعة

وليس لها مبررات منطقية أو دوافع طبيعية . مثلا ، ليس في الحروف المكونة لكلمة « شمس » اي مبررات طبيعية او حوافز أو أوجه شبه لتدل على كوكب الشمس . فالشمس كمفهوم أو « مدلول » هو واحد في كل العالم ، ولكن « الدال » الملازم له ليس واحد . لو كانت العلاقة بين الدال والمدلول طبيعية او منطقية ولها حوافزها لكان هناك « دال » واحد ملازم لمدلول الشمس في كل الكون . فالعلاقة بين الدال والمدلول تخضع لاحكام اللغة ذاتها وليس لاحكام الطبيعة أو المنطق .

أما بيرس فاستخدم لفظة « الرمز » (**Symbol**) بمعنى الاشارة. والرمز ، عند بيرس ، هو ثلاثي ، اي يتضمن علاقة بين « اشارة » و « موضوع » و « معنى » . بمعنى آخر ، الاشارة هي أي شيء ، من شأنه أن يرمز الى شيء آخر (موضوع) ، يثير في ذهن المتلقي اشارة ، هي بمثابة معنى للاشارة الأولى . والمعنى هنا هو بمثابة المدلول (عند سوسور) أو المفهوم الناتج عن العلاقة بين الاشارة والموضوع . وتكمن اهمية بيرس في تصنيفه للاشارات وتحديد علاقاتها . فهو قد وجد أن الظواهر ، سواء كانت طبيعية او لغوية تتجلى عبر ثلاث اشارات : المؤشر (**index**) كاشارة يرتبط بموضوعه (بشيء) بواسطة علاقة حسية قد تكون سببية أو تقاربية . مثلا ، الرعد والبرق يدلان على قدم عاصفة ، والدخان يشير الى وجود نار . والايقونة (**icon**) هي اشارة تقيم علاقتها بموضوعها من خلال الشبه الموجود بينهما . مثلا ، الصورة الفوتغرافية هي مثال عن الاشارات الايقونية لأن هناك شبه بين ما تمثله والموضوع (الشخص) . فالمؤشر والايقونة هما اشارات لها دوافعها ومبرراتها ، اي نستطيع ان نعلل الرابطة بين الدال والمدلول منطقيا أو عقليا . أما الرمز فهو بمثابة الاشارة اللغوية (عند سوسور) التي تكون علاقتها بالموضوع اعتباطية لا مبرر لها ، أي هي علاقة تقليدية . وتصنيفات بيرس للاشارات (تتجاوز الستين) قد تجلت أهميتها في الدراسات المسرحية التي وضعها سيميائيون أمثال بافيس ، دينو ، هيلبو ، فيشر ــ ليخت ، جوهانسن وغيرهم .

انطلق سوسور من مبدأ أن اللغة هي « شكل » أو « بنية » لأن الوحدات الصوتية هي محض علائقية أو بنيوية ، تكتسب قيمتها (معناها) من خلال علاقتها واختلافها مع وحدات اخرى خاضعة لنسق اللغة ، وليس لنظام العقل . بمعنى آخر ، المعنى لايصدر عن العقل ، وليس العقل هو الذي يخلع المعنى على الاشارة ، انما المعنى متأصل في العلاقات التي يفرضها النسق اللغوي . فالوحدة الصوتية (الفونية) بذاتها ليس لها معنى خاص بها ،ولكن علاقتها بوحدات اخرى تختلف عنها ، يحددها النسق اللغوي ، هي التي تولد المعنى . مثلاً ، الاختلاف بين الحرف الاستبدالي لكلمة « غول » و « فول » هو الذي جعل اللفظة الاولى مختلفة في معناها عن الثانية . أما حرف « غ » أو « ف » لامعنى لهما بذاتهما ، انما ارتباطهما أو (تمفصلهما) بهاتين اللفظين واختلافهما الصوتي غير في معنى اللفظتين. فمعنى كل لفظة يكمن في « الاختلاف » القائم بين بنيتها الصوتية (الفونيمات) والبنية الصوتية للفظة الأخرى . لذلك يؤكد سوسور انه « لا يوجد شيء في اللغة إلا اختلافات » . فالوحدة الصوتية لها وظيفة في النسق اللغوي او الاشاري ، أي الاختلاف الصوتي الذي تحدثه في لفظة مايساعدنا على تمييز تلك اللفظة عن معنى اخرى . فالاختلاف أو التضاد ، بالنسبة لسوسور ، يمفصل الالفاظ ويميزها معنوياً عن بعضها البعض .

ويجد سوسور ان العلاقات التي تقيمها الاشارات اللغوية تدور حول محورين : الواحد تركيبي (افقي) ، والاخر استبدالي (عامودي) ومعنى أي لفظة (اشارة) ، في اي جملة أو خطاب ، يتوقف على العلاقة التركيبية والاستبدالية . والعلاقة التركيبية (syntagmatic) هي علاقة تعاقبية ، تترابط او تتمفصل فيها الالفاظ افقيا كسلسلة . وفي العلاقة التركيبية (الافقية) ، يقول سوسور ، « تكتسب اللفظة قيمتها ، فقط لانها تقف في تضاد مع كل شيء يسبقها او يليها ، أو تعارض كليهما » . والمعنى ، في العلاقة التركيبية ، يتجلى زمنيا حسب تعاقب الالفاظ وموقعها في الجملة وعلاقاتها ببعضها البعض كما حتمتها قواعد

اللغة . ولكن اللفظة ، كما يؤكد سوسور ، ليست محصورة في علاقتها الافقيـــة المتجلية في الجملـــة ، بـــل لهـــا ايضـــا عـــلاقة استبدالية (paradigmatic) عامودية مرتبطة بذاكرة المتكلم . وهذا يعنـــي عند تركيب الجملة افقيا يتم « اختيار » الفاظ معينة على حســـاب ألفاظ أخرى ، كان محتملاً استبدالها بتلك التي استخدمت فعلياً . وهذه الالفاظ التي كان محتملاً ان تكون البديل ، والتي قد تكون على شكل مترادفات أو متناقضات ... الخ ، ترتبط غيابياً ، بالألفاظ الفعلية للجملة ، من خلال تداعي الافكار . أي أن الالفاظ الحاضرة في الجملة تحرض الذاكرة على استذكار ألفاظ أخرى غائبة عن الجملة ، ولكنها مختزنة في الذاكرة عامودياً ، أي بطريقة غير محددة . مثلاً ، عند صياغتنا لهذه الجملة : « الحكمة ضرورية للانسان » ، نجد أن لفظـــة « الحكمة » يمكن ذهنياً استبدالها بلفظة « المعرفة » أو « الدراية » ، لانها قابلة للتبادل معنويا ، ولفظة « للانســـان » يحتمل استبدالها بلفظة « للنساء » من الناحية الاستبدالية ، « ولكن ليس معنويا » لانها تختلف عن لفظة « الانسان » ، ونستطيع أيضا استبدال لفظة « الحكمة » بلفظة « الجهالة » ، الخ . فالفاظ مثل « المعرفة ، الدراية ، الجهالة ، للنســـاء » ، التي هي غائبة عن الجملة المكتوبة ، لا تشكل بنية تركيبية تعاقبية (افقية) ، بل تشير الى مخزون المفردات المتوفرة في الذاكرة ، والتي يحتمل استبدالها بالألفـــاظ المستخدمة في الجملة . فالمحـــور الاستبدالي يكشف عن افق آخر للالفاظ يتعدى تخوم الفاظ الجملة الفعلية ، ولكنه يعمق فهمنا لمعاني الاخيرة بالاستحضار الذهني لما يرادفها أو يناقضها . لذلك يقول تيرنس هوكس « ان غياب الفاظ معينة يخلق نسبيا » ، وبالتأكيد يغربل وينقي معاني تلك الالفاظ الحاضرة » . بمعنى آخر ، ان المعنى الكلي للالفاظ لايمكن حصره في سياق الجملة ، لذلك يؤكد سوسور أن « قيمة أي لفظة تحتمها بيئتها ، ومن المستحيل حتى اثبات قيمة اللفظة التي ترمز الى « الشمس » دون التفكير أولا بمحيطها : في بعض اللغات يستحيل ان تقول « اجلس في الشـــمس » . فالمعنى عند سوسور يتذبذب بين المحور التركيبي (الافقي) القائم على

تركيب أو تنضيد الالفاظ افقيا في جملة وفق قواعد اللغة ، والمحور الاستبدالي (العامودي) القائم على مبدأ « الاستبدال » أو « التعويض »، لأن المتكلم أو الكاتب يتمتع بحرية اختيار ما يريد من الألفاظ المختزنة في ذاكرته .

هذا التصور الألسني البنيوي لعلاقات الوحدات اللغوية المتجلية في تركيب اللفظة والجملة أو الخطاب له نظيره في المسرح ، لأن العرض المسرحي ، كاللغة ، هو « شكل » أو بنية علائقية لها نسق خاص بها . وعلى ضوء التحليل الألسني نستطيع أن نعتبر أصغر وحدة ، أو موضوع مادي ، سواء كانت كانت بصرية أو سمعية ، بمثابة اشارة ، تدخل في علاقة تركيبية مع اشارات اخرى ، تخضع (كاللغة) لقواعد خاصة بالمسرح ، وتعمل كالجملة اللغوية . أي تتمفصل العناصر المسرحية وتتوالى زمنياً وفضائياً ، مكونة فعلاً أو حدثاً يولد معنى أو انطباعاً لدى المتفرج عند اكتماله ، كالجملة اللفظية . والعناصر المسرحية ، كالوحدات اللغوية ، لكي تكتسب معنى معيناً لا بد أن تدخل في علاقة تضاد مع ما يسبقها ويليها . مثلا ، اذا ظهر مهرج على الخشبة وعلى رأسه قبعة ، نعلم جيداً من سياق الحدث أن القبعة هي غطاء للرأس . ولكن اذا رفع المهرج قبعته عن رأسه عند لقائه بسيدة ، فذلك يدل على احترامه لها ، واذا انتهى المهرج من قيامه ببعض الالعاب البهلوانية ، وأمسك بقبعته، بعد أن قلبها رأساً على عقب ، ودار بها بين المتفرجين ، عندها تصبح القبعة ذاتها أداة لجمع النقود . فالقبعة كالوحدة اللغوية يتوقف معناها على تمفصلها مع عناصر أخرى . عند تمفصلها مع رأس المهرج كانت اشارة لغطاء للرأس ، ثم استحالت الى اشارة الى « الاحترام » في لقاء السيدة ، وصارة الشارة لجمع النقود حين دار بها على المتفرجين . في العلاقة الأولى حافظت القبعة على وظيفتها النفعية التقليدية ، ولكن اكتسبت معنيين مجازيين مختلفين عندما تغير سياقها ، الأمر الذي أدى الى تغير في وظيفتها ، وبالتالي في معناها . فالمعنى ، أو البعد الاشاري، لم يعد متأصلاً في القبعة بذاتها، كما أنه ليس متجذراً في الفونيمة اللغوية،

بل نشأ عن علاقتها التفاعلية الجديدة التي اقامتها مع عناصر فيزيائية الجسم الممثل ، وحركاته ، وعلاقتـه بأفراد آخريـن افترضها سـياق خاص . ونسـتطيع سيميائياً أن نخلص الـى أن القبعـة في الحالتين المجازيتين ، لم تستحل الى اشارة فحسب ، بل استحالت الى اشارة لأشارة ، لانها فقدت قيمتها النفعية المتعارف عليها اجتماعياً ، وصارت ترمز الى الاحترام وجمـع النقود اللذين همـا اشارة وليس شيئاً . فالعناصر ، في المسرح ، حتى لو كانت بالأصل نفعية ، أو ايقونية لهـا صفات مشتركة مع الواقع ، عند دخولها في علاقـة جديدة مـع عناصر مختلفة عنها أو متضادة معها ، تفقد معناها التقليدي المتداول ، وتكتسب أبعـاد الكنايـة والمجـاز التي يتميز بهـا النص الفني . لذلك تؤكـد آن أوبير سفليد « أن تحليل الموضوع (الشيء) الموجـود على الخشبة لا يختلف جوهرياً عن تحليل الموضوع في النص » ، لأن العناصر البصرية والسمعية للمسرح تشكل ، هي الأخرى ، بنية مجازية سيميائية لها كل مواصفات النص ، وبامكاننا أن نخضعها لمنهجية التحليل السيميائي . ولكن الدقة العلمية التي تتحلى بها الألسنية تحليل النص اللغوي الآن ، لم تتحقق كلياً عند اخضاع العرض المسرحي للتحليل السيميائي ، لأن نص العرض دائم التحول ، وليس ثابتاً كالفيلم أو النص المكتوب ، وهذه المحاولات لا زالت في بدايتها . كما أن المواد المختلفة الداخلة في العرض ليست متجانسة كلغة النص المكتوب ، لذلك تعدد هذه المواد (تمثيـل وموسيقى ، ديكور ، عمارة ، نص لغوي) واختلاف انساقها وسياقاتها يزيد في تعقيد بنية العرض ، غير أن المحاولات التي قـام بهـا بافيس ، دينـو ، دي مارينى ، أوبر سفيلد ، وغـيرهم قد ذللت معظم هـذه الصعوبات التي تواجه التحليل السيميائي للعرض ، باستخدامها لتقنية التصوير السينمائي .

العلاقة بين الألسنية البنيوية والسيمياء ، كما نوهنا سابقاً ، هي وثيقة للغاية ، لا سيما عند سوسور الذي اعتبر الألسنية فرعاً للسيميا . وهذه العلاقة تتجلى بوضوح أكثر ، سواء من حيث المنهجية او الغرض

الذي تطمح كل منهما الى تحقيقه ، حين ننظر الى السيمياء كعلم يعنى بدراسة جميع الظواهر الاجتماعية والثقافية ، بما في ذاك اللغة ، على أنها آليات (أنشطة) تواصلية ، تعمل وفق أنساق اشارية (ضمنية) خاصة بها . بمعنى آخر ، تختلف الظواهر من حيث مادتها ونسقها ، أي مادة اللغة هي بنية صوتية ، ومادة لغة المرور هي بصرية ، ومادة لغة المسرح هي بصرية وسمعية ، ولكن القاسم المشترك بينها هو مبدأ « الشكل » أو « البنية » لأن عناصر أي لغة تعمل دائما كبنية علائقية ، وتكتسب العناصر معانيها ، أو قيمتها الاشارية، حسب موقعها (سياقها) في البنية ، واختلافها مع عناصر أخرى حددها نسق (قانون) معين .

وبما أن المسرح هو ظاهرة ثقافية ، فهو آلية تواصلية أيضاً ، لأن بنيته الاشارية تشترط وجود الممثل (المرسل) والمتفرج (المرسل اليه). غير أن المسرح ، كبنية فنية خاضعة لنسق سيميائي ، ليست اعتباطية ، لأن التلازم بين دلالاته ومداليله له حوافزه ومبرراته التي تقع ضمن سياق العمل المسرحي ، وقد تكون لهذا التلازم مبررات تاريخية وسياسية وثقافية ، غير مباشرة ، تتعدى قصدية المؤلف والمخرج . كما يتميز المسرح ، عن باقي الفنون ، في ان المواد الداخلة في تكوينه تنتمي الى (أنظمة) سيميائية عديدة ، الأمر الذي جعله محط أنظار السينمائيين. والمنهج السيميائي ، كالمنهج الالسني ، معنيّ ، بالدرجة الأولى ، بتفكيك الظاهرة المسرحية الى أصغر وحدات اشارية ممكنة ، لفحص بنيتها وتصنيف طبيعة عناصرها سمعياً وبصرياً ، وتحديد علاقاتها المتبادلة ضمن سياقاتها ، ومعرفة الانساق الخاضعة لها والمتحكمة بصياغة معانيها . كما يعمل السيميائي على تبيان العلاقة التبادلية بين الوحدات الاشارية الاساسية والثانوية لتحديد متجهاتها ومدى اسهامها في تكوين الاتجاه العام المهيمن على البنية الكلية للعمل المسرحي. فالمنهج السيميائي أقرب الى البويطيقا البنوية (Poetics) منه الى المنهج التأويلي أو التفسيري الذي يختزل غائية النص بالمؤلف ، لأنه يحصر نفسه بوصف المواد الداخلة في البنية المسرحية وتحديد علاقاتها ووظائفها ، للوقوف

على القوانين الضمنية التي تخضع لها ظاهرة التسميؤ عامة . هذه المنهجية قد تبلورت نظريا وعمليا في دراسات سيميائيي براغ ، نتيجة تأثرهم بالألسنية البنيوية كما تبلورت في اعمال سوسور وتلاميذه .

ان اي محاولة جادة للتأريخ لسمياء المسرح والقيام بتقييم موضوعي لنتاجات السيميائيين المعاصرين لمعرفة مدى تأثرهم بالمقولات النظرية لسيميائي براغ ، لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار الدراسات السيميائية الهامة التي وضعها كل من هونزل، بوغاتيريف ، بروساك ، ميوكاروفسكي فيلتروسكي ، وغيرهم . كما ينبغي دراسة الدور الريادي الذي لعبه أوتاكار زيش وتأثيره المباشر في سيمياء براغ للمسرح ، وان كان منهجه ظاهراتياً أكثر منه سميائياً . وفي تقييمنا لسيمياء مدرسة براغ (١٩٢٦ ـ ١٩٤٨) سنعمل على تبيان القواعد النظرية التي اعتمدتها ، لا سيما ما يتعلق بألسنية براغ البنوية ، وكيفية استخدامها للمنهج السيميائي في فهم الظاهرة المسرحية .

نشرت حلقة براغ في أعقاب اجتماعها المنعقد في عام ١٩٢٩ بياناً أكدت على « أن اللغة ، كأي نشاط آخر ، تتجه نحو غاية . وسواء كنا نحلل اللغة كتعبير أو كتواصل ، فغاية المتكلم هي التعليل الأكثر وضوحاً وطبيعية . لذلك ، في التحليل اللغوي ينبغي تبني وجهة نظر وظائفية . ومن وجهة نظر وظائفية ، اللغة هي نسق (نظام) ذو وسائل تعبير غائية التوجه » . يستشف من هذا البيان أن بنيوية براغ تبنت مفهوم سوسور للنسق (Langue) ، ولكن بذات الوقت اشترطت به أن يكون غائياً . وهذا التلازم بين النسق والوظيفة الغائية ، كما تقول فرنسوا غاديه ، مدين لمفهوم « الطبيعة الغائية للوعي » عند هوسرل ، أكثر مما هو مدين لسوسور . واللغة ، كنسق تواصلي ، ليست خاضعة لهيمنة الطبيعة فقط ، بل تخضع أيضاً لعوامل ثقافية وذاتية تتيح للانسان فرصة تفجير طاقاته الخلاقة . لذلك ، وظائف اللغة المختلفة تتحدد أشكالها وفق الغايات المرمي تحقيقها. أي ان البنية الصوتية ، والقواعدية، والمفرداتية للغة تتغير حسب هذه الوظائف والصيغ . وكانت حركة براغ قد تبنت

التصنيف الوظائفي الذي وضعه كارل بوهلر ، والذي أشار الى ثلاث وظائف كامنة في فعل التواصل اللغوي: الوظيفة التعبيرية توجه التواصل نحو المتكلم الذي يعبر عن شعوره أو مزاجه ، الوظيفة المناشدة توجه التواصل نحو المخاطب أو المتلقي للتأثير فيه ؛ والوظيفة التمثيلية تقوم بتمثيل العالم الفعلي وتنقل معلومات عنه . ثم أضيفت الوظيفة الجمالية وهي موجهة نحو فنية أو جمالية الرسالة بذاتها ولذاتها . ثم أضاف ياكبسون وغيره وظائف أخرى. ويجدر بالذكر أنه قد يكون للكلام (للنص) أكثر من وظيفة ، ولكن كل وظيفة تخضع لنسق خاص بها ، وتطبع الكلام أو النص بطابعها . وصار الآن المنهج الوظيفي سائداً في ميدان الدراسات البراغماتية للخطاب وكذلك في مجال نظرية فعل الكلام . وعند استخدام هذا المنهج في دراسة النص او العرض المسرحي ، سيتم تقسيم النص أو العرض الى وحدات حسب وظيفتها التواصلية ، وذلك بقصد تصنيف غائية الوظيفة ، التي قد تكون وصفية ، أمرية ، اقناعية، تمثيلية ، تذمرية ، معلوماتية ، الخ ، ضمن سياقاتها . وعلى ضوء التصنيف الوظيفي يمكن التوصل الى معرفة نوعية الوظائف المهيمنة على النص أو العرض، دون البحث عن هوية المؤلف، أهدافه، أو ايديولوجيته.

لفت رواد براغ النظر الى خصائص اللغة سواء كانت قياسية أو شعرية (فنية) . ووجدوا أن اللغة القياسية (العملية) تتميز بخاصيتها الآلية التي تجعلها محض معلوماتية ، أي انها تلفت نظر المتلقي عفوياً الى المواضيع (الأشياء) في الواقع . بمعنى آخر ، ان « طبيعتها الآلية » جعلتها مألوفة لدرجة أن المتلقي لا يجد في بنيتها ما يسترعي اهتمامه ، لذلك ينتقل لا شعورياً من البنية الى ما تنقله من معلومات . أما اللغة الشعرية (لغة الفنون عامة) ، وان كانت مناقضة في بنيتها اللغة القياسية، فتخضع دراستها لوظيفتها الفنية . وتتميز الوظيفة الفنية بتغريب اللغة عن دورها المعلوماتي المتعارف عليه اجتماعيا . والتغريب هو « تصدير » (foregrounding) واع وخلاق للغة ومعانيها . والتصدير يعني استثمار اللغة جمالياً لاحداث مؤثرات خاصة تتصدر وعي المتلقي.

والبنية « المتصدرة » ـ كما يقول جيفري ليج ـ تتسم عادة بالانحراف والتكرار . والانحراف هو خروج على الاعراف القواعدية والتركيبية والمعنوية للغة القياسية ، لابداع صور مجازية ورمزية تفاجيء المتلقي وتستحوذ على انتباهه . أما التكرار فهو أيضاً تحد للغة القياسية لانه يتطلب الافراط في استخدام بعض الاصوات والمفردات والعبارات ضمن قياسات معينة غير متوفرة في اللغة العملية . فالمتلقي عند مواجهته للغة الفنية لا ينتقل بعفوية الى الواقع الخارجي مزودا بالمعلومات المنتظرة كما تفعل اللغة القياسية ، بل يواجه بنية تجتمع فيها عناصر متضاربة ، خاضعة لعلاقات وسياقات غير متوقعة اجتماعياً . لذلك ، فالبعد عن المألوف ولاتوقعية أو اللاآلية التي تتميز بها هذه اللغة هي التي تبرر « تصدرها » وتشد انظار المتلقي الى ذاتها كبنية اشارية . غير أن غرابة موادها وصيغتها وسياقها وجمالياتها لم تكن تعني شيئاً ، لولا وجود اللغة القياسية كخليفة لها .

ولم يحصر رواد براغ خاصية « التصدير » باللغة وحدها ، بل وجدوها ملازمة لجميع الفنون ، لان لكل فن مادته ونسقه . فحين ننظر الى لوحة فنية ، وان كانت تمثل مشهدا له وجود في الواقع الحي ، نجد عناصر ذلك المشهد قد دخلت في سياقات جديدة ، أو تكررت بطريقة غير متوقعة ، أو انحرفت من حيث الحجم ، واللون ، والشكل عن تكوينها الموجود في الواقع . فاللوحة هنا ليست نسخة فوتغرافية للموضوع كما هو في الواقع ، والذي قيمته عملية ، ووظيفته تواصلية ، وغايته خارجية ، بل (اللوحة) هي اشارة فنية ، ووظيفتها محض جمالية ، وغايتها كامنة في ذاتها ، في تكوينها . وعند استجابتنا للوحة ، نجد فيها عناصر اشارية تتخطى في دلالاتها المشهد (كما هو في الواقع) الى ظواهر كلية ، كروح العصر والثقافة والتاريخ فمهمة التصدير لا تنحصر في تجريد المواضيع الفعلية من آليتها لمعهودة واحادية وظيفتها العملية الرتيبة ، بل تداخلها في علائق بنيوية جديدة ، تتوالد من خلال تفاعلات عناصرها تكوينات اشارية جديدة تأسر المتلقي ضمن اطارها الذي يمده بدلالات لا تحصى .

اما مفهوم « البنية » الذي شغل العديد من مفكري براغ فكان بمثابة روئية جديدة للوجود ومنهجاً في تحليل الظواهر اللغوية والفنية . واولى ميوكاروفسكي اهتماما خاصا بتحديد وتعريف هذا المفهوم . وفي شرحه للبنيوية ، عرف البنية « بأنها جملة عناصر لها توازن داخلي يضطرب ويستعيد توازنه باستمرار ، وتبدو وحدتها وكأنها جملة من التناقضات الديالكتيكية . والذي يدوم ليس الا هوية بنية في مجرى الزمن ، بينما التكوين الداخلي ــ العلاقات المتبادلة لعناصرها ــ تتبدل باستمرار . وفي علاقاتها المتبادلة ، تحاول عناصر افرادية دائما أن تسيطر على بعضها . كل عنصر يسعى الى توكيد ذاته ضد الآخرين . بمعنى آخر ، ان التراتب الهرمي ــ الرضوخ والتفوق المتبادلان للعناصر (الذي هو فقط تعبير عن الوحدة الداخلية للعمل الفني) ــ هو في حالة دائمة للتجمع من جديد . واثناء هذه العملية ، تلك العناصر التي تحتل الصدارة مؤقتا لها اهمية حاسمة في تقرير المعنى العام للبنية الفنية » . ويقترح ميوكاروفسكي بانه « لكي يتم فهم اي عمل فني كبنية ، ينبغي ان يدرك ــ لانه هكذا قد ابدع ــ حيال خلفية اعراف فنية معينة تمّ تزويدها من قبل التقليد الفني الكامن في وعي كل من الفنان والمتلقي » فالبنية كشبكة من العلاقات الديناميكية قد حولت انظار الباحثين ، عن دراسة المسرح كمجموعة مستقلة من الفنون ، الى البنية التي هي « كل » ديناميكي واكبر من الاجزاء الداخلة فيه . والاهم من ذلك ، كما يقول ميوكاروفسكي ، « ان الاجزاء عند دخولها في البنية ، تكتسب شخصية خاصة » . وتكمن اهمية البنية ، بالنسبة لدراسة المسرح ، في انها تلفت انظارنا الى أن مختلف الفنون الداخلة في تركيبه لم تعد تتمتع باستقلاليتها ، ولم تعد تقوم وظائفها الملازمة لفنونها ، لانها بدخولها في بنية المسرح وخضوعها النسقه قد اتحدت ببعضها البعض وتحولت الى مادة متجانسة لها هوية ووظيفة مسرحية .

بالاضافة الى مفهوم البنية ، اولى مفكروا براغ اهتماما كبيرا بمسألة الكلام (parole) و النسق (langue) والعلاقة بينهما ، سواء في

مجال اللغة او الفن . أما « النسق » فهو كل ما تمثله الافراد من قوانين أو انساق تجريبية للغة (قواعد ونحو) ، والكلام هو ما يقوم به الفرد من تطبيق فعلي للنسق الجريدي ، فالكلام (او الخطاب) ، سواء كان مكتوباً أو شفهياً ، لا بد ان ينطوي على نسق لكي يكون صاحبه مفهوماً من قبل الآخرين . واذا أردنا ان نستخدم هذين المصطلحين في مجال الفن ، فعندها يصبح العمل الفني الصادر عن الفنان هو الجانب التنفيذي الموازي للكلام ، والتقاليد الفنية التي اعتمد عليها هي النسق المشترك بينه وبين المتلقي لعمله . وفي تطبيق بوغاتيريف لهذين المصطلحين على المسرح يقول : « لا بد أن يكون المشاهد مهيئاً لتلقي الاداء الافرادي للممثل ، او لأي فنان ، وذلك عن طريق اتقانه ذلك الفن كمعيار اجتماعي هذه هي نقطة الانسجام بين حقل اللغة وميدان الفن » . لذلك ، يرى اتباع حلقة براغ ان أي دراسة موضوعية للعمل الفني تقتضي البحث عن النسق او الانساق التي خضع لها .

اونكب باحثوا براغ على دراسة طبيعة « الاشارة الفنية » وعلاقتها بالواقع وكيفية فهم واستجابة المتلقي لها . وكان ميوكاروفسكي سباقاً في مجال تعريف الاشارة الفنية سيميائيا . ففي دراسته « الفن كحقيقة سيميائية » (١٩٣٦) يبدو تأثير سوسر واضحاً في تبنيه للدال والمدلول كبعدين متلازمين للاشارة . فأي عمل فني ، كاشارة (sign) تتكون من ثلاثة عناصر : اولا : العمل الفني (مسرحية ، او قصيدة ، او تمثال) كشيء حسي او مادي ، هو بمثابة الدال (signifier) الصادر عن فنان ، ثانياً ، المدلول (signified) وهو ما يقابل المعنى أو (الموضوع الجمالي) كامن في الوعي الجمعي (بمعنى آخر ، التقاليد والأعراف الفنية ، التي تمثلها المجتمع والكامنة في الوعي الجمعي ، تعين المتلقي على اختبار الموضوع الجمالي وربط الدال بمدلول او بمعنى المترجم) ، ثالثاً ، هناك علاقة مجازية ، (غير مباشرة) بين العمل الفني والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز اليه . فالعمل الفني لا يتمتع باستقلالية مطلقة ، كما تصورته السكلانية الروسية ، ولكنه ليس ايضاً

« انعكاساً » للواقع ، أي ليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية كما أرادت أن تصوره المادية التاريخية ، وليس تعبيراً عن ذاتية الفنان ، كما تخيلته الرومنطقية ، بل هو وسيط بين الفنان والمتلقي . وفق هذا التصور ، يتحرر العمل الفني من حتمية احادية التأويل ، سواء كانت ذاتية او تاريخية ، ويظل منفتحاً على ابداعيـة الفن المستلهمة انساقاً فنيـة مشتركة بينه وبين المتلقي ، والذي في اختباره للعمل جمالياً يقيم علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي ، الثقافي والاجتماعي العام كمدلول . غير أن اعتبار العمل الفني كمجرد اشارة فيه شيء من الاختزال لأنه ينطوي أيضاً على عناصر عديدة ذات أهمية اشارية ، وهذا ما عرض ميوكاروفسكي لبعض النقد . ولكنه تنبه لهذا الامر في دراسات اخرى ، واشار الى أن العناصر المكونة للعمل هي الاخرى تعمل كاشارات ، ولكنها اشارات جزئية تسهم معاً في تكوين اتجاه المعنى الكلي للعمل الفني .

وبعد تناولنا لبعض المفاهيم النظرية التي شغلت اهتمام سيميائي براغ ، سنتعرض لبقية الدراسات التي يضمها هـذا الكتاب لتبيان اهميتها النظرية والتطبيقية . وبحث ميوكاروفسكي « حول الوضع الراهن لنظرية المسرح » (١٩٤١) هو تحليل نقدي للأسس النظـرية التي قامت عليها بعض نظريات المسرح ، ومحاولة لتحديد مفهوم المسرح سيميائياً . كمفكر سيميائي يؤكد ميوكاروفسكي على اهمية نظـرية اوتاكارزيش ، الذي عرف المسرح انه تفاعل ديناميكي لجميع عناصره ، وعلى انه وحدة قوى متميزه داخليا بتوتر متبادل ، وهو كذلك مجموعة من الاشارات والمعاني . هذا التعريف البنيوي ، طبعاً ، يناقض نظرية فاغنر التي ترى المسرح على أنه تركيب لمجموعة من الفنون المستقلة . وحين يرفض ميوكاروفسكي أن يكـون المسرح مزيجـاً من فنون لهـا استقلاليتها ، يعتمد على مفهوم بنيوي يفترض أن تكون بنية المسرح ليست فقط ديناميكية وتحرض على تفاعل جميع الفنون في داخله ، بل تعمل على تجريدها من خصوصية استقلاليتها ووظائفها السابقة المستمدة من انساقها الخاصة ، وصهرها في كل موحد ، له خصائص

ومقومات جديدة خاضعة لنسق الفن المسرحي . لذلك يخلص ميوكاروفسكي الى انه « ليس بالامكان استنفاد تركيبية المسرح بمجرد تعداد الفنون التي تسهم في بنية العرض المسرحي » . مثلا ، العنصر الموسيقي ، في المسرح ، لم يعد ، من حيث وظيفته ، امتداداً لفن الموسيقى بل صار جزءاً مكملاً للبنية المسرحية ، ويخدم أغراضاً حتمتها البنية المسرحية . فالمسرح قد صهر هذه الفنون وحولها الى عناصر تحمل هويته وتخدم اغراضه .

تعتمد المنهجية السيميائية في تحليلها للعمل المسرحي على أن الاخير هو بنية سيميائية تخضع وحداتها الاشارية ، من حيث التلازم بين الدال والمدلول ، لاحكام نسق معين . وأي فهم موضوعي للعمل يفترض ، قبل أي شيء ، تمثلا لقواعد النسق الفني ، أي التقاليد الفنية التي خضع لها العمل الفني . في بحث بوغاتيريف « مساهمة في دراسة الاشارات المسرحية » (١٩٣٨) نجد نقداً سيميائياً لتحليل اوتكارزيش لظاهرة تلقي المتفرج لمسرح الدمى . والخلاف بين زيش وبوغاتيريف يكاد أن يكون محض نظري ، لأن زيش انطلق من قاعدة سيكولوجية ، تضع الذات (المتلقي) في تواصل مباشر مع الموضوع الحسي ، دون أن تقيم أي اعتبار لإبعاده السيميائية والانساق (التقاليد الفنية) الخاصة التي يخضع لها العمل الفني . لذلك يقول بوغاتيريف « ان خطأ زيش المميت يكمن في عدم ادراكه لمسرح الدمى كنسق متميز للاشارة ... وحالما لا ندرك العمل الفني (الدمى) كاشارة لموضوع بل كموضوع بذاته (كشيء بذاته) ، او اذا كنا دائما نعي الاشارات الفنية كموضوعات فعلية تصدر عن الموضوع الفعلي وليس عن نسق الاشارات الذي يكون لعمل الفني ، سنتلقى الانطباع الذي وصفه زيش فيما يتعلق بتفهمه للدمى . كان شعور زيش ان الدمى تترك عند المتلقي احساس بالهزل والغرابة وعدم الارتياح لأنها صغيرة في حجمها ، ومتخشبة في حركتها ، وتتكلم كالبشر وهي ليست بشراً . يعتبر بوغاتيريف هذا الشعور أمراً طبيعياً لأن زيش ، في حكمه على أحجام الدمى وحركاتها الخرقاء ، كان

قد اعتمد الواقع البشري او واقع مسرح الممثل الحي كنسق ، أي لم ينظر الى الدمى كبنية فنية لها سياقها ونسقها . فعندما لا يقيم المتلقي اي اعتبار لنسق العمل الفني المعني به ، او يستخدم نسق فن آخر في تحليله له ، عندها تهتز العلاقة بين الاشارة وموضوعها وينتفي التلازم بين الدال والمدلول . ونتيجة لذلك ، سيجد المتفرج نفسه إزاء احداث ليس لعلاقاتها وتطوراتها مبررات كافية . وبطبيعة الحال ، كل ما هو غير متوقع أو غير منتظر ، لابد ان يولد عند المتلقي شعور الغرابة والهزل وعدم الارتياح . ولكن كما يؤكد بوغاتيريف « اذا اعتبرنا مسرح الدمى — تماماً كأي مسرح آخر وكأي فن — على انه نسق لاشارات ، عندها ولا دمية واحدة ستبدو لنا مضحكة، رغم ان حركاتها لا تتطابق كلياً وتلك التي للبشر الاحياء » . فالنسق يحتم طبيعة البنية الفنية ويقرر الوظيفة التي تقوم بها ويبرر اتجاه مؤثراتها الهزلية او الجدية ، ويضمن استجابة صحيحة .

اما بيتر بوغاتيريف في بحثه « السيمياء في المسرح الشعبي » (١٩٣٨) فينظر الى المسرح على انه بنية سيميائية تحول كل شيء الى اشارة . وهذه « التحولية » هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون ، لان فيه ، يقول بوغاتيرف ، يحول الممثل مظهره ، لباسه ، صوته ، وحتى خواص شخصيته الى مظهر ، زي ، صوت ، وشخصية الشخصية التي يمثل في المسرحية . فالعرض ينبغي أن يعطي انطباعاً بتحول الواقع وليس الواقع بذاته . فالتحولية في المسرح لا تلغي الواقع بل تمسرحه ، اي تعطي المتفرج احساساً بالمسرح . ولكن هذا الاحساس قد لا يمنع المتفرج من ان يضع بعض مما يشاهده في متصل مع الواقع . لذلك يؤكد بوغاتيريف بأنه « في التحول المسرحي لا يجوز للمتفرج والممثل أن يكون لديهما احساس بتحول كلي » . فالمسرح ، كظاهرة فنية ، يتأرجح بين الواقع والوهم . وهذا التأرجح يجعل المتلقي يحس بأنه حتى الاشياء الفعلية التي بينها وبين العالم الخارجي علاقة ايقونية تتحول اما الى اشارة لاشارة ، او تصبح اشارة لموضوع (شيء) .

لربما كان بوغاتيريف اول من لفت النظر الى خصوصية الاشارة المسرحية ، حين وصفها بأنها « اشارة لاشارة » . طبعاً ، لم ينكر بوغاتيريف وجود علاقة بين الاشارة والموضوع (الشيء) الحسي ، غير أن النسق المسرحي ، لانه نسق فني (جمالي) ، وسياق العناصر يتغير باستمرار ، فغالبا ما تتجرد الاشارة من حافزها العملي ، النفعي ، التواصلي الذي يربطها مباشرة بموضوع محدد له وجود متوقع في العالم الخارجي ، وبتغريب الاشارة عن الموضوع (الشيء) الماديالمتوقع أن ترمز اليه ، نلفت الاشارة انظارنا الى الدلالات (المعاني) المادية للموضوع ، اي ان الاشارة تشير الى دلالة الموضوع وليس الى الموضوع وهذا ربما يفسر ما اراده بوغاتيريف بأن كل شيء على الخشبة هو اشارة لاشارة .

أما النتائج المترتبة على ظاهرة « التحولية » فهي في غاية الاهمية لان العناصر المسرحية تبقى في حالة تفاعل دائم ، ترغم خلاله البنية المسرحية بعض العناصر على التخلي عن بعض اشاراتها التابعة لفنونها الاصلية واكتساب اشارات جديدة فرضتها بنية العرض وغائيته . يشير بوغاتيريف ، مثلا ، الى ان « النحت فقد احدى ميزاته الاساسية اي الاشكال المختلفة التي يكتسبها من اتجاهات بصرية متعددة ، لاننا ـ في المسرح ـ نشاهد قطعة النحت من منظور واحد فقط » . ولكن من ناحية اخرى ، يقول بوغاتيريف ، « باندماج هذه الفنون مع أدوات تقنية للمسرح يمكن للعديد من عناصرها أن تكتسب اشارات من جديد مثلا : تستطيع قطعة نحت تحت أضواء مختلفة ان تعبر عن أمزجة مختلفة . يمكن خلق جو حيوي نابض بالحياة وذلك بواسطة اضاءة قطعة من النحت بألوان براقة . وباستخدام اضاءة مظلمة ، يمكن اقامة جو كئيب وموحش . فميزة المسرح ـ بعكس باقي الفنون المتجانسة في مادتها ونسقها ـ ان بنيته مرنة في استقبالها لعناصر فنون مختلفة ، ولكنها أيضا قسرية لانها تتمتع بنسق (system) يحيل هذه العناصر الى مواد لها طابع مسرحي وتخدم أغراضا مسرحية.

ان شغف بوغاتيريف بظاهـرة التحول المسرحية جعلته احيانـا يتحدث عنها بلغة تتسم بالتصوف او السحر . ربما يعـود ذلـك لاهتمامه الخاص بدراسة الفولكلور ، والطقوس ، والشعائر ، والمسرح الشعبي . يلمح رومان ياكبسون ، صديق بوغاتيريف ، قائلا : « ان التقاربات والمسافات بين اللعب والفعل السحري قادت بوغاتيريف الى البحث عن العنصر المسرحي في عرض الطقس والبحث عن الجوانب السحرية في مجال المسرح ، حتى إنه كرس دراسـة خاصة لخرافات الممثلين » . ربما هناك ما يبرر التكامل بين الطقوس والمسرح من زاوية انثروبولوجية ، ولكن البحث عن هوية العناصر الثابتة والمتأصلـة في المسرح ، والتي تحرض على التحول وتضمن وحدة تلك العناصر المختلفة في كل متجانس ، ظل عند بوغاتيريف شبه ضبابي .

ولكن سيميائيين آخرين ، أمثال ميوكاروفسكي ، وفلتروسكي ، وهونزل ، عملوا على توضيح ظاهرة التحول بدقة أكثر ، وذلك مـن خلال تحديد العناصر التي تضمن وحدة العناصر وتحولها . لقد وصف ميوكاروفسكي في مقاله (حول الوضع الراهن لنظرية المسرح) عناصر كالأدب ، والرسم ، والعمارة ، والرقص ، والنحت وغيرها على أنهـا تتواجد كمونيا في المسرح ، ولكن « حين تحتك به » تفقد شخصيتهـا التكوينية ، ويتغير جوهرها . أي ان المسرح لا يكتسب هويته من تلك العناصر وان كانت تسهم في تكوين بنيته . أما العناصر التي يراهـا ميوكاروفسكي متأصلة في المسرح فهي التمثيل والاخراج . اما الاخراج فيعتبره نشاطا «ذا طبيعـة فنية تصارع من أجل وحدة جميع عناصر المسرح . وحضور هذين العنصرين الفنيين يصف المسرح بوضوح أكثر على انه شكل فني مستقل وموحد » . ويضيف ميوكاروفسكي ان بعض العناصر قد تحتل الصدارة في عرض مسرحي أو قد تسيطر على المسرح في مرحلة تاريخية ، غير أن ذلك لا يعني انها متأصلة فيه ، لانه وجدت تاريخيا مسارح بلا نص ادبي ، او بلا رقص ، أو بلا نحت أو موسيقى غير أنه من الصعب العثور على مسرح بلا ممثل ، لان « الممثل هو مركز

نشاط الخشبة ، وكل شيء اخر على الخشبة سواه ، يتم تقييمه بالنسبة اليه كاشارة لتكوينه الفيزيائي والعقلي » . فالممثل ، في حين انه كباقي العناصر يتحول إلى شيء اخر (يمثل شخصية درامية) ، الا انه عنصر متأصل في البنية المسرحية ، وهو أيضا عامل توحيدي يدمج عناصر مختلفة ومتناقضة في كل متجانس . أما العامل الاخر الذي يراه ميوكاروفسكي ملازما للظاهرة المسرحية فهو الفضاء ، الذي ضمن اطاره يتجلى ويتحد فعل الممثل والديكور والاضاءة ، ولكن الفضاء يتخطى الخشبة التقليدية الى الصالة ، الى فضاء خارج مبنى المسرح ، وحتى الى خشبة متخيلة . واهمية الفضاء لا تكمن في انه عنصر متحول فحسب (يتحول الى مشهد) ، انما لانه عنصر بنيوي ثابت يحدد انشطة العناصر الاخرى . واخيرا يضيف ميوكاروفسكي الجمهور كعنصر متأصل في المسرح ، لان « الجمهور يتمتع بدور التلخيص في المسرح ، بمعنى ان كل ما يقع على الخشبة هو موجه بطريقة ما الى الجمهور ». وفي تحليله للعلاقة بين الجمهور والمسرح يشير الى طبيعة الحوار قائلا « غالبا ما يعمل الحوار بطريقة خاصة تجعل الجمهور يفهمه بطريقة تختلف عن فهم الشخوص المسرحية ، ويستطيع الجمهور ايضا ان يعرف تقريبا الظرف في لحظة معينة اكثر من الشخوص المسرحية . وكل هذا يظهر بشكل مؤثر مساهمة الجمهور في فعل الخشبة . أما فلتروسكي فيؤكد ، بشكل مماثل ، عند تقييمه لجوهر البنية المسرحية على انه « يوجد فن واحد فقط لا يكمن لمساهمته في بنية المسرح أن تتقلص الى درجة الكمون فقط . وذلك الفن هو التمثيل ، لانه ، كما نعلم ، بدون التمثيل لايوجد مسرح » . كما انه يعطي للنص اهمية كبيرة لذلك يعتبر اللغة متأصلة في المسرح أيضا . ولكن لو تناولنا طبيعة المسرح الطليعي ، والذي يبدو ان فلتروسكي قد أهمله ، لاسيما عند غروتسكي ، لوجدنا ان الطاقة التعبيرية لجسم الممثل قد حلت محل اللغة الفعلية ، وهناك مسارح كثيرة لا تقيم اعتبارا للغة .

أولى يندريك هونزل في دراسته « ديناميكية الاشارة في المسرح » اهتماماً خاصاً بظاهرة التحول وعلاقتها بالعناصر التوحيدية . يؤكد هونزل على ان المسرح هو ، بالضرورة ، ظاهرة تمثيلية **representational** أي ان جميع العناصر المسرحية تقوم بتمثيل شيء ما . فالخشبة وما عليها تقوم بوظائف تمثيلية ومحلية كل المواضيع (الأشياء) الى اشارات ويضيف هونزل موضحا ان اهمية الخشبة ليس في تكوينها المعماري بل في تمثيلها لفضاء درامي . فالخشبة قد تحررت من بعدها المعماري التقليدي ، وخرجت من اطار مبنى المسرح ، وتحولت الى ساحة بلدة محاطة بالمتفرجين أو قاعة في فندق . ويذهب هونزل الى أبعد من ذلك محررا الخشبة من احادية التمثيل الفضائي الفعلي ، ومؤكدا بانها قد تتمثل سمعيا أو ضوئيا او حركيا . ولكن مهما تحررت الخشبة وتحولت فهذا لا يلغي وجود شيء (بصري ، سمعي ، ضوئي ، أو حركي) يوحي للمتفرج بانه يمثلها . مثلا ، في الفصل الاخير من مسرحية « بستان الكرز » لم يتمثل البستان على الخشبة فضائيا ، ولم يشهد الجمهور كيف انهالت الفؤوس على أشجار الكرز ، ولكن أصوات قطع الاشجار اعطت المتفرج شعورا بالخشبة وما يجري عليها . وكما حرر هونزل مفهوم الخشبة من ثوابتها المعمارية مؤكدا على دورها التمثيلي ، هكذا فعل بالنسبة للممثل . « ان طبيعة الممثل الاساسية لا تكمن في انه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ، بل في انه يمثل شخص ما ، أي يرمز الى دور في مسرحية . لذلك ، يقول هونزل ، ليس مهما اذا كان الممثل كائنا بشريا ، لان الممثل قد يكون قطعة خشب أيضا . واذا كانت قطعة الخشب تتحرك وحركتها مرفقة بالفاظ ، عندها تستطيع ان تمثل شخصية في المسرحية ، وبذلك تصبح قطعة الخشب ممثلاً » . فأهمية الممثل ، سواء كان انسانا أو شيئا ، ليست في ماهيته ، بل في الوظيفة التي يقوم بها ، في تمثيله لدور شخصية ما . أي ان دور الممثل او الخشبة أو المشهد قد يعهد بها الى عناصر اخرى . وهذا يعني أنه ليس هناك قاعدة ثابتة تحدد بموجبها وظيفة العناصر المسرحية . فالثابت في المسرح هو التحول . أو كما يقول هونزل « في المسرح هذه

التحولية هي القاعدة والخاصية المميزة لفن المسرح » . ولكن تحولية المسرح تعرقل مهمة تعريف العوامل التوحيدية للمواد المسرحية ، لاننا حين ننسبها الى المخرج ، أو الممثل ، أو النص ، وغيرها من المقومات قد نخرج المسرح عن محوره أو نعرضه للاختزال . لانه وجدت تاريخيا مسارح لم تعر اهتماما كبيرا بالمخرج أو الممثل أو النص . ولكن هذا لا يعني أن تلك العناصر هي ثانوية أو يمكن التخلي عنها ، لمجرد أن بعضها كان مهماً في مرحلة تاريخية أو ثانوياً في مرحلة اخرى . لهذا يؤكد هونزل ان وظيفة الممثل لها حضور دائم ، ولو أنها تتحول أو تظهر بهيئة وظيفة اخرى . وكذلك بالنسبة للمخرج الذي كان طاقة تنظيمية عبر كل المراحل التاريخية للمسرح ، حتى حين لم يكن هناك مخرج في حد ذاته . وفي سعيه للتوصل الى تعريف للمسرح يشمل خصوصية المرحلية التاريخية ويتخطاها الى احتمالات مستقبلية ، يرى هونزل ضرورة « استرداد الاعتبار للنظرية القديمة لفن المسرح والتي ترى جوهره في التمثيل (acting) ، في الفعل » . وكما نرى أن هونزل اعتبر التمثيل أو الفعل وليس الممثل أو الفاعل متجذراً في المسرح ، لأن دور الممثل قد تقوم به عناصر أخرى ، بينما الفعل قد يصدر عن معظم العناصر بما في ذلك الممثل . ويعلل هونزل اختياره للفعل كجوهر للمسرح قائلاً ، « عند اعتبار الفعل كجوهر للفن الدرامي فهو يوحد بين الكلمة ، والممثل ، والثياب ، والمشهد ، والموسيقى ، بمعنى أننا نستطيع أن نعرفها (العناصر) كموصلات مختلفة لتيار واحد ، أما أن ينتقل من واحد الى آخر ، أو يتدفق عبر عناصر مختلفة في وقت واحد . الآن ونحن نستخدم هذا التشبيه ، دعونا نضيف بأن هذا التيار ، اي الفعل الدرامي، ليس محمولاً بالموصل الذي يبذل اقل مقاومة (ليس الفعل الدرامي دائماً متمركز في الممثل فقط) ، إنما ينشأ التمسرح غالباً عند تذليل العراقيل التي تحدثها تقنيات درامية معينة (مؤثرات مسرحية خاصة عندما ، مثلاً ، يتمركز الفعل فقط في الألفاظ أو في حركات الممثل ، أو في أصوات خارج الخشبة ... الخ) بذات الطريقة التي يتوهج فيها سلك ليفي لأن له مقاومة لتيار كهربائي » . ثم يضيف هونزل موضحاً

بأنه « ليس هناك قوانين دائمة أو قواعد ثابتة لتوحيد التقنيات الدرامية بواسطة الفعل الدرامي » . بمعنى آخر ، إن الفعل الدرامي هو تلك الفاعلية التي بواسطتها تتمسرح جميع العناصر المختلفة ، وعند تمسرحها تتبين العناصر ، أي تستحيل الى شبكة من علائق دياليكتيكية تتخطى وحداتها الاشارية ، وما ينجم عنها من دال ومدلول ، حدود دور العناصر الافرادية . غير ان التمسرح ، وإن خلع على العناصر وحدة ديناميكية متميزة ، إلا أنه يستحيل افتراض قوانين ثابتة للتمسرح ، كتلك التي اكتشفتها الألسنية الحديثة للغة ، لأن القوانين المسرحية ترتبط بشروط تاريخية ، واجتماعية ، وثقافية ، وجمالية ، وربما تخضع لخيارات المؤلف أو المخرج .

أما مشكلة « التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية ووظائفها » ، التي اهتم بها هونزل ، فهي مرتبطة تاريخياً بتقاليد درامية أو مسرحية معينة . قد تسيطر بعض عناصر هذه الفنون (الشعر ، الموسيقى ، التمثيل ، الاضاءة ، او الديكور) على العرض المسرحي في مرحلة تاريخية او في حركة مسرحية معينة ، غير ان ذلك لايلغي ديناميكية المسرح التي تسمح لكل العناصر أن تتفاعل . ولكن حين تخضع العناصر لتراتب هرمي معين ، ترضخ فيه بعض العناصر لمقاومة وهيمنة عنصر اخر استلزمته شروط حركة مسرحية معينة او ظروف تاريخية خاصة . وغالباً حين يشف العمل الفني عن هيمنة عنصر محدد ، يقرر ذلك مكانة العناصر الاخرى وعلاقاتها والاتجاه الذي تسير فيه ، ولكنه كعنصر لا يتمتع بأي استقلاليه ، ولا يحمل هوية هذا الفن أو ذاك ، بل يحمل سمة الفن المسرحي . مثلا ، لا نستطيع أن نعتبر العنصر الشعري المهيمن على البنية الدرامية ، في المسرح اليوناني ، على انه يعكس خصوصية واستقلالية الشعر اليوناني كفن قائم بذاته ، لأننا نعلم جيداً انه قد خضع لشروط وحاجات المسرح اليوناني . يفيد هونزل ، مثلا ، « بأن العمل أو الفعل ، بالنسبة للمؤلف اليوناني ، لم يكن درامياً بحد ذاته . يصبح التحول في الاحداث أو الفعل على الخشبة درامياً فقط بواسطة دلالة اللفظة

الشعرية ، التي كانت في الدراما القديمة شرطا اساسيا لفهم وتفسير الجمهور للمسرحية » . ويضيف هونزل موضحاً التعديلات التي تعرضت لها اللغة الشعرية . « في بنية المسرحية القديمة (وذلك يعني في بنية تنفيذها ايضا) تكتسب الالفاظ تبريراً درامياً بواسطة دلالة التأشيرية اللفظية الى الفعل على الخشبة ، وكانت التأشيرية عند اسكيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيديس تقنية انشاء اساسية . فالخواص التأشيرية (هنا ، هناك ، هذا ، ذاك ، الآن ، بعدئذ ، الخ) تضع الكلام في متصل متصل مع سياق الفضاء والزمان ، وتجذر الحدث في الحاضر . اي ان اكتساب اللغة البعد التأشيري صيرها درامية ، لانها صارت تجسد المشهد لفظياً وحركياً ، مما أدى الى خلو المسرح اليوناني من المشهد الفعلي وتجريد الممثل من محاكاة الفعل ، كما هو متعارف عليه عند المخرجين المحدثين في تناولهم للمسرحيات اليونانية . فاللفظة الشعرية كانت قد تكيفت وتبنت وظائف جديدة استجابة لحاجات المسرح وتقاليده لذلك يقول هونزل في دراسته « التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية » (١٩٤٣) ان القصيدة الديثرامبيه باشرت تطورها باتجاه التراجيديا... حين مؤسس التراجيديا جعل الحوار الجزء الأهم . وتفوق الحوار على القص يعني تفوق الفعل على السرد ، ويعني تحويل التقنيات الموجودة والمألوفة لتخدم غرضاً جديداً . ومن خلال غرضها الجديد اكتسبت التقنيات التقليدية معنى جديداً . وحتى حين تبقى بعض خواص الشعر القديم ماثلة في اللغة الدرامية ، الا انها قد فقدت فاعليتها ولم تعد متصدرة . لذلك يقول هونزل ، « وان كنا لانزال نلاحظ ميزات ديثرامبية في العرض ، غير أن الانتقال في التوكيد الى الفعل والتمثيل يعادل تحولاً اساسياً في الوظيفة » . فالبنية المسرحية لم تكتف بمسرحة الشعر ، بل حررته من قيود أحادية السرد والوصف الخاصة بفن الشعر ، وجعلته يقوم بوظيفة جديدة ، ويخدم اغراضاً ومعانٍ جديدة .

أما مفهوم الفعل المسرحي وعلاقته بالذات والموضوع (الشيء) فشغل حيزا كبيرا في أعمال يوري فلتروسكي . يحاول فلتروسكي في بحثه

« الانسان والموضوع في المسرح » ان يعرف مفهوم الفعل المسرحي سيميائيا، بعد ان تعرض لبعض الغموض والاختزال على ايدي منظري المسرح الواقعي . كان هؤلاء المنظرون يعتقدون ان الذات (subject) أو (الانسان) هي دائما القوة الفاعلة وفعلها بعكس غايتها ، والموضوع (object) أو الشيء ليس الا اداة تستخدمها الذات لتحقيق اغراضها . وان كان هذا الوصف صحيحا على الصعيد العلمي اليومي ، غير انه لاينطبق على الفعل في المسرح . يرى فلتروسكي ان الفعل الاجتماعي يتميز في أن غايته عملية وخارجية وهي التي تقرر خواصه ، وعند وقوع الفعل تتجه انظارنا نحو غايته التي هي خارجه . بينما الفعل المسرحي هو غاية في ذاته ، اي ان غايته هي ضمنه وليست خارجه بينما الفعل المسرحي هو غاية في ذاته ، أي ان غايته هي ضمنه وليست خارجه لأنه قد اقصي عن السياق العملي ، وغايته هي سيميائية وليست عملية . يضيف فلتروسكي محللا ، « ان وجود الذات في المسرح يتوقف على مساهمة بعض العناصر في الفعل ، وليس على عفويتها الفعلية ، وبذلك حتى الموضوع غير الحي يمكن أن يدرك كذات فاعلة ، والكائن الحي قد يدرك كعنصر مجرد كلياً من الارادة » . ففي المسرح قد يتأنسن الموضوع (الشيء) ويتمتع بقوة الفعل ، ويتشيء الانسان ويفقد القدرة على الفعل . مثلا، حين يتدنى الفعل (البشري) الى «درجة الصفر»، يصبح صاحبه جزءاً من الديكور ، ويسهل استبداله بتمثال . وطاقته السيميائية تنحصر في وقفته ، مكانته ، مكياجه ، وثيابه . لذلك يقول فلتروسكي، « يشكل الشخوص الذين هم جزء من الديكور الانتقال من مجال الانسان الى مجال (الشيء) الموضوع » . ولكن ان لم يفعل الديكور بشكل علني، فهذا لا يعني أنه خارج نطاق الفعل وليس له تأثير على مجراه . وللتدليل على فعل الديكور يقول فلتروسكي ، « يكفي ان نشير ، مثلا ، الى كيف ان نقاشا بين شخصين يأخذ مسارا مختلفا كليا حين يمثل الديكور فندقا او قصراً ملكياً . وهذا يعني انه لا يمكن تحديد الديكور كنطاق مغلق على على ذاته ، لأن عناصره ، سواء كانت حية أو غير حية ، ستبقى متأرجحة بين نطاق الفعل والتصور (الديكور) ، تفعل أحياناً كالانسان وهي مجرد

شيء ، وتؤلف جزءا من الديكور وهي كائنات بشرية . والذي يحدد وظيفة الموضوع (الشيء) أو الانســان كقوة فاعلة أو كجزء من الديكور ليس « جوهرة » (ماهيته كانســان أو كموضوع) بل علاقتــه بالســياق . فالعناصر « كمونيــا » قادرة أن تقوم بدور الفعل والتصــوير ، ولكن السياق الذي تدخله يحدد نوعية وأهمية الدور الذي تلعبه ، دون أن يلغي امكانية القيام بدور آخر . كما ان وظيفة وسياق العناصر (الحية وغير الحيــة) يحددان نسبة طاقتها السيميائية . مثــلا ، تكون نســبة التسميؤ متدنية حين يقوم ممثل بدور خادم ، لأن نمطية وظيفته تحصره في اشارات محدودة ، وتتدنى نسبة اشاراته أكثر اذا صــار جزءاً من الديكور فقط ، ولكن حين يقوم بدور البطل فتزداد درجة اشاراته لدرجة أننا نصب معظم اهتمامنا عليه . وهذا التراوح في نسب الاشارات يفسر طبيعة التراتب الهرمي للعناصر ، وهو تراتب غير ثابت ، لأن العناصر قد لا تستقر على وظيفة معينة ، عند دخولها في سياقات مختلفة أثنــاء العرض . واشارة فلتروسكي الى ديناميكية العنصر المسرحي حين قال « ان وظيفة (العنصر) قد تقررت بواسطة التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله : القوى الديناميكية للفعل ، والقوى السكونيــة للتصوير (الديكور) . وعلاقتهــا غير مستقرة ، لانه في مواقف معينــة تسيطر احداهما ، وفي مواقف أخرى تسيطر الاخرى . واحيانا كلتاهما تكونان في حالة من التوازن » . والمثال الذي أورده فلتروسكي عن المدية في ثلاثة مواقف مختلفة يشرح هذه الديناميكية بوضوح . أولا ، حين يكون للشخص (أ) خنجر ، وهو جزء مكمل لزيه ، فالخنجر هنا يظهر اما المكانة النبيلة أو العسكرية لصاحبها. لذلك فالقوة التصويرية للخنجر تفوق قوة الفعل التي صارت هنا ثانوية . فالخنجر هنا يصور منزلــة الشخص ، أي هو قوة سكونية . ثانيا ، ولكن حين الشخص (ب) يهين الشخص (أ) فالأخير يستل خنجره ويطعن خصمــه . في سياق هــذا الفعل ، فجأة تحتل قوة فعل الخنجر الصدارة ، ويصبح اكسيسواراً ويلعب ، كاداة ، دورا في الفعل . أي في سياق القتل فقد الخنجر البعد التصويري (السكوني) وصار قوة ديناميكية للفعل . ثالثا ، حين يهرب

الشخص (أ) حاملا خنجره الملطخ بالدم ، يصبح الخنجر اشارة الى جريمة ، اي تصبح قوته تصويرية . ولكن بذات الوقت ، الخنجر يرتبط بشكل وثيق بالهرب ، أي بالفعل ، فهو قوة ديناميكية للفعل . فالقوة التصويرية والديناميكية للخنجر تتوازنان .

وينتقد فلتروسكي هؤلاء الذين تصوروا الاكسيسوار (prop) على أنه مجرد أداة سلبية يستخدمها الممثل للقيام بفعل ما ، مؤكدا أن الاكسيسوار يتمتع بقوة اثارة الفعل حتى عند غياب الممثل . « حالما يظهر اكسيسوار معين على الخشبة ، هذه القوة التي يمتلكها تثير فينا توقع حدوث فعل معين » . فنطاق قوة الفعل المسرحي يتعدى فاعلية الممثل المباشرة والمتجلية فعليا على الخشبة ليشمل افعال محتملة أو متخيلة تثيرها بعض الاكسيسوارات عند المتفرج . فعند فلتروسكي ليس هناك عناصر ، بالضرورة ، حية أو غير حية ، فاعلة أو منفعلة ، ايجابية أو سلبية . ويعتبر هذه الثنائية التي تضع الانسان في موقع الفعل وتحصر الموضوع في موقع الاداة المنفعلة نتاجا للحضارة الغربية الحديثة . كان الانسان في الحضارة القديمة يتعامل مع البيئة المحيطة به ليس كميدان خاضع لنشاطه ، بل كواقع له قوى فاعلة ، وهو امتداد لها . اي لم يكن الفعل وقف على الانسان ، بل كان متجذرا في جميع عناصر البيئة . ويعتقد فلتروسكي أن المسرح قد استرجع تلك العلاقة الدياليكتيكية المفقودة بين الانسان والبيئة ، حين جعل الانسان والموضوع يتمتعان بالقدرة على الفعل والانفعال ، على التشيء والتأنسن .

أما العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي فظلت تشغل اهتمام فلتروسكي لفترة طويلة ، وفي مقالته « النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح » (١٩٤١) حاول أن يحدد الطريقة التي تقرر بها خواص النص الدرامي مكانتها في بنية المسرح . يرى فلتروسكي أن هناك تلازماً بين قيم الصوت المهيمنة على النص الدرامي والطريقة التي ينطق بها الممثل . بمعنى آخر ، أن صيغة النص تنطوي على تراكيب وايقاعات

صوتية خاضعة لأنساق لغوية تلزم الممثل على تكييف نطقه ليتناسب مع القيم الصوتية للنص حفاظا على قيمها المعنوية . لذلك يخلص فلتروسكي الى « ان نطق العرض المسرحي هو ترجمة مباشرة لكونتور صوت النص الموجود قبل اي عرض مسرحي » . كما يشير فلتروسكي الى أن النص الدرامي ، وان كان الحوار مهيمنا عليه ، تخترقه فجوات (توجيهات المؤلف المتعلقة بوصف المكان والشخوص) تحتم طبيعة الفضاء المسرحي والممثلين الذين سيقومون بتمثيل الشخوص الدرامية . وهذا يعني « ان ابداع الممثل لا يمكن أبدا أن يتجنب كليا الالتزامات التي فرضت عليه من قبل النص الدرامي ... على الممثل أن يكيف نفسه ، ووفقا لذلك يقولب طاقاته المتعدية نطاق اللغة ، لكي لا يمزق الصوت المهيمن » .

ولكن مهما حاول الممثل أن يتقمص النص ويتقيد بمستلزماته ، سيجد نفسه مضطرا الى استخدام عناصر مسرحية تنتمي الى نسق سيميائي غير لغوي . لهذا يقول فلتروسكي « ان النسق اللغوي للاشارة ، الذي يتدخل بواسطة النص المسرحي ، دائما يتحد ويتناقض مع التمثيل ، لأن الأخير ينتمي الى نسق اشاري مختلف كليا . ثم يحلل طبيعة الاشارة التي يبدعها الممثل فيقول : « تميل الاشارة التي يبدعها الممثل في المسرح، بحكم واقعيتها المفرطة ، الى احتكار انتباه الجمهور وذلك على حساب المعاني الامادية المنقولة بواسطة الاشارة اللغوية ؛ وتميل الى تحويل الاهتمام من النص الى نطق العرض ، من الأقوال الى الافعال الفيزيائية ، وحتى الى المظهر الفيزيائي للشخصية التي على الخشبة ... الخ » .

ولكن بالرغم من التوتر الدياليكتيكي القائم بين سيمياء اللغة وسيمياء التمثيل ، تبقى اللغة متأصلة في التمثيل « لان عناصر الصوت للاشارة اللغوية هي جزء متمم لطاقات النطق التي يعتمد عليها الممثل » . وهذا التكامل بين النص والعرض يعني أن النص الدرامي ، حتى قبل تجسده على الخشبة ، يتضمن مقومات وشروط تمسرحي ، وبنية المسرح ، كمونيا ، تشترط حضور نص ما .

ان أهمية سيمياء براغ للمسرح ليست فقط تاريخية ، أي تمثل مرحلة معينة في تاريخ نظرية ونقد المسرح ، بل تتمثل في طرحها الجذري لاشكالية المسرح . لقد صار المسرح ، لأول مرة في التاريخ ، فناً مستقلاً بذاته وله نسق سيميائي خاص به . وميزة المسرح كفن قائم بذاته ، عند سيميائي براغ ، تكمن في « تمسرحه » لجميع المواد المختلفة في بنيته . أي هوية المسرح الجمالية كامنة في « التمسرح » (theatricality) كما هي هوية الادب كامنة في « أدبيته » (literariness) ، على حد قول رومان ياكبسون . ففي حين الفنون الأخرى ، كالأدب ، والموسيقى ، والنحت ، تظل أسيرة مادة خاصة ، وتخضع لنسق سيميائي معين ، غالبا ما يحد من فاعليتها السيميائية ، نجد المسرح يستخدم مواد تابعة لأنساق مختلفة ، يخضعها لنسقه الذي يمنحها حرية غير محدودة على التسميؤ . كما ان سيميائي براغ منهجوا دراسة المسرح بتبنيهم لمفهوم البنية ، كشبكة ديناميكية من العلائق المادية ، التي حررت الباحثين المعاصرين من تعريفات اعتباطية للمسرح كانت تعتمد على تعداد عناصر مسرحية لمرحلة تاريخية كلائحة ثابته له ، وتلغي بذلك دور التاريخ وخصوصياته المجتمعية ، التي قد تضيف عناصر البنية ، تبعا لحاجات المرحلة ، أو تلغي عناصر لا تتناسب وطبيعة التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية ، أو تعطي أهمية خاصة لعناصر معينة على حساب عناصر اخرى . لذلك يقول ميو كاروفسكي « وما التاريخ الجوهري (الداخلي) للمسرح الا دراسة للتحولات في العلاقات المتبادلة بين عناصره . ولا يمكن قبول أي من المراحل التطورية للمسرح (نظريا) كتجسيد تام لجوهره » . كما أن تصنيف حلقة براغ للمواد المسرحية بصريا وسمعيا ساعدت الباحثين المعاصرين ، أمثال كوفزان ، على وضع دراسة تصنيفية لجميع العناصر المسرحية ، وصارت شبه معتمدة في الأوساط المسرحية . واستخدام سيميائيو براغ لمنهجية الألسنية البنيوية لفت نظر الباحثين الى أهمية تحديد الوحدة السيميائية المتخطية في فاعليتها الاشارية حدود العناصر الفردية ، وتحديد سياقها والنسق الخاضع له ، لأن ذالك يسهم في بلورة العلاقة الموضوعية بين

دلالة الاشارة ومداولها ، ويجنب البـاحث احتمال السقوط في تأويلات ذاتية . ولكن مهما حاولنا في مقدمة موجزة كهذه ان نفي سيميائي براغ حقهم ، ستبقى مجرد محاولة تمهيدية ، لأن القضايا التي طرحوها لهـا اهمية نظريـة كبيرة ، على صعيـد المنهج والتطبيق ، وتتخطى نطـاق هـذه المقدمة .

مراجـع :

Bailey, R. W. et. al. eds. The Sign: Semiotics around the World. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978.

Gade, Francoise. Saussure And Contemporary Culture. trans. Gregory Elliott. London: Hutchinson Radius, 1989.

Galan, F. W. Historic Structures: The Prague School Project, 1928-1946. Austin: University of Texas Press, 1988.

Garvin, Paul. ed. and trans. A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structcres, and Style. Washington, D. C. : George Town University Press, 1964.

Hawkes, Terence. Structuralism & Semiotics. Berkeley: Univert sity of California Press, 1977.

Helbo, Johansen, Pavis, and Ubersfeld. Approaching Theatre. Bloomington : Indiana University Press, 1991.

Leech, N. G. A Linguistic Guide to English Poetry. London : Longman, 1973.

Matejka, Ladislav. ed. Sound,Sign And Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. An Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1976.

Matejka, L. and Titunik, I.R. eds. Semiotics of Arts: Prague School Contributions. Cambridge: The MIT Press, 1976.

Mukarovsky, Jan. The Word And Verbal Art. ed. and trans. John Burbank and Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1977.

————. Structure, Sign, and Function. ed. and trans. John Burbank and Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1977.

Peirce, Charles. Philosophical Writings of Peirce. ed. Justus Buchler, New York: Dover, 1955.

Steiner, Peter. ed. The Prague School; Selected Writings, 1929-1946. Austin: University of Texas Press, 1982.

Saussure, Ferdinand De. Course in General Linguistics. trans. Wade Baskin New York: McGraw-Hill, 1966.

Vetrusky, Jiri. Drama As Literature. Atlantic Highland, N.J.: Humanities Press, 1977.

————. « The Prague School Theory of Theater, » Poetics Today 2, 1981.

* * *

الفــن كحقيقــة ســيميائية

يان ميوكاروفسكي

لقد صار جلياً ان التكوين الأساسي لوعي الفرد ــ بما في ذلك طبقاته الموغلة في الأعماق ــ يصدر عن مضمون الوعي الجمعي . نتيجة لذلك ، صار لمشكلتي الاشارة والمعنى اهمية خاصة . لان أي مضمون عقلي يتعدى حدود الفرد يكتسب خاصية الاشارة بحكم قدرته على التواصل.

ينبغي أن يتطور علم الاشارات (**Semiology** لدى سوسور ، وال Sematology لدى بوهلر ، وال Semiotics عند بيرس) الى حدوده القصوى . وكما تمكنت الالسنية المعاصرة (حلقة براغ للألسنية) من توسيع ميادين علم الدلالات ، وذلك بمعالجة جميع عناصر النظام اللغوي ــ حتى الاصوات ــ من وجهة نظر سيميائية ، كذلك يجب تطبيق نتائج علوم الالسنية على مجالات الاشارات في محاولة لتمييز خصائصها المميزة . هناك علوم عديدة تعنى ــ بشكل خاص ــ بمشكلة الاشارات وأيضاً بمشكلات البنية والقيمة التي بدورها تتعلق بمشكلات الاشارة . والعمل الفني ــ هو في آن واحد ــ اشارة ، وبنية ، وقيمة . في الواقع ، ان جميع العلوم الانسانية تعنى بظاهرات لها ــ الى حد ما ــ خاصية سيميائية ، وذلك بحكم وجودها الثنائي في كل من الادراك الحسي والعقل الجمعي .

ان العمل الفني لا يتطابق ــ كما يحلو لعلم الجمال النفسي ــ مع الحالة النفسية لمؤلفه ؛ ولا يتطابق أيضاً والحالات النفسية التي يثيرها

في المتلقين . لقد صار جليا أن كل حالة للوعي الذاتي تنطوي على شيء فردي وآني يجعلان الحالة غير قابلة للادراك والتواصل بشكل كلي ، بينما المقصود بالعمل الفني هو أن يقوم بدور الوسيط بين المؤلف والجماعة . بالاضافة الى ذلك ، هناك دائما شيء (من صنع الانسان) يمثل العمل الفني في العالم الحسي (الخارجي) بامكان أي انسان أن يدركه . ولكن لا يجوز اختزال العمل الفني بذلك الشيء ، لأن الشيء قد يغير مظهره وبنيته الداخلية بحكم تحولات الزمان والمكان . هذه التحولات تصبح ملحوظة ــ مثلا ــ اذا قارنا ترجمات متوالية لعمل أدبي معين ، اذن يعمل «الشيء» كرمز خارجي (بتعبير سوسور هو « الدال ») ويماثله في الوعي الجمعي مصطلح « المعنى » الذي أحيانا يدعى الموضوع الجمالي ، ويتألف من كل ما يثيره «الشيء » من حالات ذاتية للوعي لدى جماعات معينة .

بالاضافة الى النواة المركزية التابعة للوعي السمعي ، توجد في كل عملية ادراك للعمل الفني عناصر نفسية مماثلة لما قصده فيخنر (Fechner) « بعامل تداعي الافكار للادراك الجمالي » . وبامكان هذه العناصر الذاتية أن تصبح موضوعية متى كانت صفاتها وكمياتها قد تقررت من قبل النواة المركزية القائمة في الوعي الجمعي . مثلا ؛ ان حالة الوعي الذاتي التي تلازم ادراك الفرد للوحة انطباعية تختلف في طبيعتها كليا عن الحالة التي تثيرها لوحة تكعيبية . أما بالنسبة للاختلافات الكمية ، فانه لواضح أن كمية الصور والانفعالات المثارة هي اكبر في عمل كلاسيكي . يترك العمل السريالي للقارىء مهمة أن يتخيل ــ تقريباً ــ كل سياق الموضوع . بينما ايجاز التعبير في العمل الكلاسيكي يحد من حرية تداعي الافكار الذاتية . بهذه الطريقة ــ وبشكل غير مباشر على الاقل ــ وعبر توسط النواة المركزية للوعي الجمعي تكتسب العوامل الذاتية لحالة الوعي عند المتلقي خاصية سيميائية موضوعية مماثلة لخاصية المعاني الثانوية التي تمتلكها الكلمة .

لكي نختم هذه الملاحظات العامة ، يجب أن نضيف بأننا في الوقت الذي نرفض فيه مطابقة العمل الفني بحالة نفسية ذاتية ، نرفض أيضاً نظريات علم الجمال القائمة على مبدأ اللذة . لأن اللذة التي يثيرها العمل الفني بامكانها ــ في أحسن الاحوال ــ أن تكتسب موضوعية غير مباشرة كمعنى ثانوي «بالقوة» . انه لمن الخطأ التوكيد على أن اللذة هي بالضرورة قسم من ادراك اي عمل فني . كانت هناك مراحل في تطور الفن تحاول اثارة اللذة ، وكانت هناك أيضا مراحل تهمل اللذة بل تسعى الى نقيضها .

الاشارة ــ حسب التعريف المتداول ــ هي واقع حسي على علاقة بواقع آخر يفترض بالاشارة اثارته . لذلك نجد أنفسنا مرغمين على التساؤل عما هو عليه هذا الواقع الآخر الذي يمثله العمل الفني. صحيح اننا نستطيع أن نجزم بأن العمل الفني هو « اشارة مستقلة » تتميز في أنها تعمل كوسيط بين أعضاء مجتمع معين . ولكن اذا فعلنا ذلك ، فهذا يعني اننا تركنا مشكلة علاقة العمل الفني بالواقع الذي ترمز اليه دون حل . على الرغم من وجود اشارات لا علاقة لها بأي واقع محدد ، الا أن الاشارة دائما ترمز الى « شيء » . وهذا ينسجم بشكل طبيعي مع واقع أن الاشارة يجب أن تدرك بذات الطريقة من قبل الذي يعبر عنها والذي يتلقاها . وبما أن « الشيء » ليس مرسوماً بوضوح بالنسبة للاشارات المستقلة ، اذن ما هو هذا الواقع غير الواضح الذي يرمز اليه العمل الفني ؟ انه السياق الكلي لما يسمى بالظاهرات الاجتماعية : كالفلسفة ، والسياسة ، والدين ، والاقتصاد . لهذا السبب ، الفن أكثر قدرة على تصوير وتمثيل عصر ما من اية ظاهرة اجتماعية . ولكن لا نستطيع أن ننكر أن العلاقة بين اعمال فنية معينة والسياق الكلي للظواهر الاجتماعية تبدو غير محكمة . مثلا ، ان الاعمال الشعرية لمن اطلق عليهم « الشعراء الملاعين » بقيت غريبة عن نظام القيم المعاصرة . ولهذا السبب لم تدخل نطاق الادب ولم يقبل بها المجتمع لفترة من الزمن

الى أن حصلت تطورات في الاطار الاجتماعي ، وعندما صارت هذه الاعمال قادرة على التعبير عنها .

ينبغي ان نضيف ملاحظة توضيحية أخرى منعا لأي التباس ممكن. حين نقول ان العمل الفني يرمز الى سياق الظواهر الاجتماعية ، فنحن لا نقر أن العمل الفني يتوافق بالضرورة وهذا السياق . أي انه لا يمكن اعتبار العمل الفني شهادة مباشرة أو انعكاسا سالبا . يمكن أن يكون للعمل الفني ـ كأي اشارة ـ علاقة غير مباشرة (مجازية أو استعارية) بالشيء المرموز اليه ، ولكنه لا يكف بسبب ذلك عن الاشارة اليه .

بحكم الطبيعة السيميائية للفن ، لا يجوز استخدام العمل الفني كوثيقة تاريخية أو سوسيولوجية دون تحليل أولي لقيمته الوثائقية ، أي شرح نوعية علاقة العمل الفني بالسياق الخاص للظواهر الاجتماعية .

لايجاز الخصائص الهامة التي اوردناها حتى الآن ، نستطيع أن نقول ان الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر الى العمل الفني على انه اشارة مؤلفة من (١) رمز حسي ابتدعه الفنان ، (٢) ومعنى (أي موضوع جمالي) كامن في الوعي الجمعي ، (٣) وعلاقة بالشيء المرموز اليه . وهذه العلاقة تشير الى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية . أن المقوم الثاني من هذه المقومات يتضمن البنية الحقيقية للعمل الفني .

لم نستنفد بعد جميع مشكلات سيمياء الفن . بالاضافة الى وظيفة اخرى وهي « اشارة للتواصل (معلوماتية) » .

فالعمل الادبي ليس فقط كعمل فني ، انما هو « كلام » (parole) أيضاً يعبر عن حالة نفسية ، عن فكرة ، عن انفعال وغيرها . توجد ـ في الوقت ذاته ـ فنون مثل الادب ، والرسم ، والنحت ، تكون وظيفة التواصل فيها واضحة جداً . ولكن هناك أيضا فنون (كالرقص) تكون وظيفة التواصل فيها محجوبة ، أو غير مرئية كما هو الحال في

الموسيقى والعمارة . سنضع جانبا المشكلة الصعبة المتعلقة بالحضور الكامن او الغياب المطلق لعنصر التواصل في الموسيقى والعمارة . ولكن حتى في هذا المجال نميل الى الاعتقاد بوجود عنصر التواصل بشكل مسبب . سنتناول بالبحث ـ فقط ـ الفنون التي تكون فيها الوظيفة العملية هي عبارة عن « اشارة للتواصل » . في هذه الفنون التي لها « موضوع » (موضوع ـ مضمون ـ فكرة) يقوم الموضوع منذ اللحظة الأولى بوظيفة الناقل لمعنى العمل . في الواقع كل عناصر العمل الفني ، حتى الاكثر « شكلية » لها قيمتها التواصلية في معزل عن الموضوع . مثلا ، الالوان والخطوط في لوحة لا بد أن ترمز الى « شيء » حتى في غياب الموضوع . (انظر لوحة كاندنسكي « المطلق » ، واعمال بعض الرسامين السرياليين) . ان الطاقة التواصلية المسهبة للفنون التي بلا موضوع تكمن في الخاصية السيميائية الفعلية للعناصر « الكلية » . اذا شئنا الدقة ، ينبغي أن نقول ان البنية ـ في كليتها ـ تقوم بدور المعنى ، حتى حتى بدور المعنى التواصلي (communicative) للعمل الفني . أما موضوع العمل فيلعب دور « محور التبلور » بالنسبة للمعنى الذي بدونه سيبقى غامضا . لذلك ، للعمل الفني وظيفتان : الاولى مستقلة ، والثانية تواصلية (لتناقل الافكار) . والثانية محصورة ـ بشكل خاص ـ بالفنون التي لها موضوع كالأدب ، والرسم ، والنحت . نستطيع أن نرى ـ عبر تطور هذه الفنون ـ تناقضا ديالكتيكيا شبه مكشوف بين وظائف الاشارة المستقلة والاشارة التواصلية (أي التي تنقل الأفكار) . ان تاريخ النشر (الرواية ، والقصة القصيرة) يمدنا بأمثلة نموذجية من هذا القبيل .

ولكن تبرز تعقيدات دقيقة للغاية حين نتساءل عن علاقة الفن بالشيء المرموز اليه من وجهة نظر تواصلية . هذه العلاقة تختلف عن تلك التي تربط الفن ـ من حيث قدرته كاشارة مستقلة ـ بالسياق الكلي للظواهر الاجتماعية . لأن الفن كاشارة تواصلية موجه نحو واقع محدد مثل : حدث معين ، أو شخصية محددة . من هذا المنطلق ، يشبه

الفن اشارات محض تواصلية باستثناء ان العلاقة التواصلية بين العمل الفني والشيء المرموز اليه لا تملك قيمة وجودية ، وان كان العمل الفني يحاول توكيد ذلك . لا نستطيع ان نفترض أصالة وثائقية لموضوع العمل الفني ما دمنا نقيم العمل كنتاج للفـــن . وهذا لا يعني ان « تعديلات » العلاقة بالشيء المرموز إليه ليست هامة بالنسبة للعمل الفني . بمـــا أن هذه التعديلات تعمل كعناصر في بنية العمل ، انه ضروري جدا معرفـــة فيما اذا كانت بنية عامل معين تعنى بموضوعها كشيء « واقعـــي » أو « تخيلي » او انها تتأرجح بين هذين القطبين. وقد نجد أيضاً أعمالاً قائمة على موازاة (parallelism) وتوازن (counterbalancing) علاقـــة مزدوجة بواقع محدد ، تكون الواحدة بلا قيمة وجودية والاخرى محض معلوماتية . وهذه الحالة الاخيرة تتمثل بلوحة أو تمثال لشخص حيث العمل هو عبارة عن معلومات عن الشخص المرسوم وخال من أي قيمـــة وجودية في الوقت ذاته . الادب ، تتميز الرواية التاريخية والســـيرة القصصية بذات الثنائية . لذلك تلعب « تعديلات » العلاقة بالواقع دورا هاما في بنية اي فن معني بموضوع . غير انه لا يجوز للبحث النظري في الفنون أن يهمل الجوهر الحقيقي للموضوع الذي هو « وحدة المعنى » وليس نسخة سلبية عن الواقع حتى لو كان العمـــل « واقعيـــا » أو « طبيعيـــا » .

نود ان نلفت النظر الى انه ستبقى دراســـة بنية العمل الفنـــي ــ بالضرورة ــ غير كاملة ما دامت الخاصية السيميائية للفن لم تشرح بما فيه الكفاية . بدون التوجه السيميائي ، سيبقى منظر الفن دائماً ميالاً الى اعتبار العمل الفني إما مجرد « بنية شكلية » ، أو مجرد انعكاس مباشر لحالات المؤلف النفسية والفيزيولوجية ، أو انعكاس مباشر لواقع محدد ، أو انعكاس لوضع ايدلوجي ، اقتصادي ، اجتماعي ، أو ثقافي لبيئة معينة . سيؤدي هذا المنحنى الفكري بالمنظر الى معالجة تطور الفن كسلسلة من « التحولات الشكلية » ، أو قد ينكره كليا (كما هو الحال في تيارات معينة لعلم الجمال النفسي) أو قد يتصور العمل الفني على

شكل تعليقات غير فعالة عن تطور عرضي بالنسبة للفن . ان وجهة النظر السيميائيـة وحدهـا تسمح للمنظرين أن يدركـوا الوجـود المستقل والديناميكية الهامة للبنية الفنية ، وأن يفهموا تطور الفن كعملية متأصلة بذاتها، ولكن على علاقة ديالكتيكية دائمة مع تطور ميادين ثقافية أخرى.

يستهدف هذا الموجز للبحث السيميائي للفن تقديم شـرح جزئي لجوانب معينة للفصل القائم بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية التي تشغل القسم الاكبر من هذا المؤتمر . والهدف الثاني هو التوكيد علـى اهمية الاعتبارات السيميائية لعلم الجمال وتاريخ الفن . اذا سمح لـي ــ في نهاية دراستي هـذه ــ سألخص الافكـار الاساسية علـى شـكل فرضيات :

أ ــ ان مشكلة الاشارة بالاضافة الى مشكلات البنية والقيمة هي احدى المشكلات الهامة في العلوم الانسانية التي تعنى جميعها بظواهر لها الى حد ما خاصية سيميائية واضحة . لذلك ينبغي تطبيق نتائـج ابحاث علم « الدلالات اللغوية » على ظواهر العلوم الانسانية ، وبشكل خاص تطبيقها على الظواهر التي لها خاصية سيميائية وذلك بقصـد تمييزها حسب الخصائص المعينة لهذه الظواهر .

ب ــ للعمل الفني خاصية الاشارة . لا يمكن مطابقة العمل الفني مع الحالة الفردية لوعي المؤلف ، ولا مع حالة الوعي عند المتلقي للعمل ، ولا مع « الشيء » (أي شيء يصنعه الانسان) . يتواجد العمل الفني كموضوع جمالي في وعي المجتمع ككل . ان الشيء المحسوس بالنسبة للموضوع الجمالي اللامادي هو بمثابة رمزه الخارجي . وحالات الوعي الفردي التي يثيرها « الشيء » تمثل الموضوع الجمالي « بمقدار مايتمتع أفراد المجتمع باشياء مشتركة .

ج ــ كل عمل فنـي هـو بمثابة اشارة مستقلة تتألف مـن : (١) « شيء » يعمل كرمز حسي ، (٢) وموضوع جمالي كامن في الوعـي

الجمعي يقوم بوظيفة المعنى ، (٣) وعلاقة بالشيء المرموز اليه . لا تشير هذه العلاقة الى وجود محدد ــ انها اشارة مستقلة ــ بل الى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية ، والفلسفة ، والدين ، والسياسة ، والاقتصاد وغيرها التابعة لمجتمع ما .

د ــ اما الفنون التي تقوم على « موضوع » (فكرة) فوظيفتها السيميائية هي تواصلية (تنقل افكار) . حتى في هذه الحالة ، يبقى الرمز الحسي كما كان عليه في هذه الحالة ، يبقى الرمز الحسي كما كان عليه في الحالة السابقة . هنا ايضا يقوم الموضوع الجمالي بتزويد المعنى بكليته . ولكن يوجد بين عناصر الموضوع الجمالي « اداة ناقلة ذات امتياز تخدم كمحور لبلورة الطاقة التواصلية المنتشرة للعناصر الأخرى : أي موضوع العمل . ان العلاقة بالشيء المرموز اليه ــ ككل اشارة تواصلية هي موجهة نحو وجود محدد (حدث ، شخص ، شيء ، ... الخ) . من خلال الخاصية ، يشبه العمل الفني اشارات تواصلية بحته . على أية حال ، ان العلاقة بين العمل الفني والشيء المرموز اليه لا تتمتع بقيمة وجودية ، وهذا فرق كبير . من المستحيل افتراض اصالة وثائقية لموضوع العمل الفني ما دمنا نقيم العمل على انه نتاج للفن . هذا لا يعني ان تعديلات العلاقة الشيء المرموز اليه (أي درجات التفاوت بين نسبة الواقع والخيال) غير هامة للعمل الفني أن هذه التعديلات تخدم كعناصر في بنيته .

هـ ــ تتواجد الوظيفتان السيميائيتان ــ المستقلة والتواصلية ــ في الفنون التي لها موضوع ، ويشكلان معا احدى التناقضات الديالكتيكية الهامة في تتطور هذه الفنون . هذه الثنائية ــ المستقلة والتواصلية ــ تظهر نفسها في مجرى التطور على شكل تأرجح مستمر لعلاقتها بالواقع .

* * *

حول الوضع الراهن لنظرية المسرح

يان ميوكاروفسكي

ان كيفية اقامة تواصل فعال بين المتفرج والخشبة هي احدى المشكلات التي حاول المسرح المعاصر ان يحلها بطرق مختلفة . والمسرح – بالتاكيد – هو المسؤول الاول عن حل هذه المشكلة . لقد حاول – في الواقع – مخرجو وممثلو المسرح أن يجروا المتفرج الى المسرحية بطريقة ما . والقد حققوا نتائج ممتعة نقيمة من الناحية الفنية . الا ان هذه النتائج لم تكن مؤثرة الى الحد الذي كانت أهدافهم المنشودة ترمي الى تحقيقه . وهناك ايضا طرف آخر في المسرح : الصالة والمتفرجون الجالسون فيها – هؤلاء ايضاً ينبغي حثهم على الفعل . لقد اعتبر المتفرجون – الى حد كبير – انهم ليسوا جماعة محددة من الناس تتردد على المسرح بل هم ممثلون لكل اجتماعي . لذلك انتقلت المشكلة من مشكلة بين المتفرج والمسرح الى مشكلة العلاقة بين المسرح والمجتمع . اننا على معرفة جيدة بالتأملات العميقة – وان كانت عمليا غير منتجة – حول حقيقة ان الشروط الضرورية للتواصل المكثف والفهم التام بين المسرح والمجتمع هي وحدة عضوية تصدر عن نظرية في الوجود (weltanschuung) وعن شعور ديني وخلقي . ان اليونان القديمة والعصور الوسطى وغيرها هي أمثلة على ذلك .

ولكن مجتمع هذا العصر او ذاك ، او هذا الشعب أو ذاك لا يتردد برمته على المسرح ، وخصوصا المسرح المعاصر . ان رواد المسرح هم جمهور المتفرجين ، أي جماعة غالباً ما تكون غير متجانسة اجتماعياً ولكن

متحدة برابطة الاستجابة لفن المسرح (دعونا لا ندرس الطبقة الاجتماعية فقط بل ايضا المنزلة والعمر وغيرها) . ان النظارة هي دائماً ، الوسط بين الفن والمجتمع ككل . والادب ، والرسم ، والموسيقى ، والفنون الاخرى تتطلب — هي الاخرى — جمهورا ، اي مجموعة من الافراد الذين ورثوا او اكتسبوا قدرة على تبني موقف جمالي تجاه المواد التي يتعامل بها فن ما(١) . ان جمهور المسرح — بشكل عام — لا يزال عبارة عن فكرة عامة ونسبيا تجريدية . لكل مسرح — لا سيما — المسرح الذي يشكل حركة واضحة جمهوره الذي يعرف ميزته الفنية ويتابع ممثل ما مسرحية الى اخرى ومن دور الى آخر . وهذه الحقيقة هي شرط اساسي للموقف الفعال عند الجمهور من المسرح . هذا الموقف يسير بنا الى اكثر الطرق السالكة والمؤدية الى « جر المتفرج الى المسرحية . كل هذا يتوقف على الهدف الفني للمخرج ، وفيما اذا كان يرغب في ازالة الحاجز بين الخشبة والصالة . حتى لو احتفظ بالحاجز ، ان العلاقة بين المسرح والنظارة هي ثنائيا نشطة اذا قبل الجمهور — بشكل عفوي وتام — التقاليد الفنية التي يقيم المسرح — وعلى وجه الضبط — هذا المسرح عرضه عليها . في مثل هذه الحالة فقط نستطيع ان نتوقع أن تصبح ردود فعل الجمهور تجاه فعل الخشبة قوة فعالة تندمج — ضمنيا ولكن بشكل مؤثر — في العرض المسرحي الفعلي . لقد صار جليا كيف تستجيب الخشبة — بشكل حساس — للوعي والمزاج الذين يحومان فوق الصالة الهادئة .

ان محاولة « حلقة اصدقاء D ٤١ » لتقريب افكار المسرح من الجمهور عبر سلسلة من المحاضرات يلقي معظمها فنانون منخرطون في « حلقة D ٤١ » تبدو بداية جيدة في طريق الجمهور الى المسرح(٢) ولكن الهدف الفني — في المسرح — لا ينشرح على نحو بين بل يجسد فقط . ان العمل — في نشأته — يبقى برمته خفيا على المتفرج . مع ذلك ، الوعي به قد يُيسر — فعليا — فهم المتفرج له . ان العرض المسرحي — بحد ذاته — هو كل متجانس الدرجة كبيرة يصعب اختراق بنيته لرؤيته من الداخل . يبدو طبيعيا — اثناء العرض — ان تلفظ كلمة في النص بطريقة

خاصة في تعابير الوجه ، وفي الايماءات ، وحـركات الممثلين الاخرين وغيرها . ولكن المتفرج سيرى ـ اثنعا البروفة ـ أن ارتباط الكلمة بالايماءة وغيرها هو حصيلة انتقاء متعمد من ضمن امكانات متعددة ، وليس هناك عنصر مسرحي يصدر ـ آلياً ـ عن عنصر آخر . ان العرض المسرحي هو بنية معقدة للغاية ومرنة بشكل خطر . اذا تم تنوير المتفرج بنشأة العرض من قبل الذين يسهمون ـ كل يوم ـ في العمل المسرحي سيتمكن عندها من ايجاد مكان له في العرض الذي يبدو ظاهريا وكأنه محصور بالخشبة وذلك بحكم سيره ، ولكن ـ في الواقع ـ يسود العرض كل المسرح ودائماً .

واعتقد منظمو سلسلة هـذه المحاضرات أن تكريس بعض الاحاديث القصيرة عن نظرية المسرح سيكون ايضاً ملائماً . لا يجوز ـ بالطبع ـ تقديم شرح منهجي لجميع مشكلات المسرح وليس هناك حاجة تستدعي ذلـــك .

ان مهمتنا النظرية الوحيدة هي أن تظهر ـ عبر الملاحظات والأمثلة ـ بأنه على الرغم من المموسية المادية لوسائل المسرح (كالمبنى ، والمكنات ، والديكور ، والاكسيسوار وحشد الموظفين) فهو فقط قاعدة لتفاعل لا مادي لقوى تتحرك في الزمان والمكان ، جاذبة المتفرج نحو توتره المتغير ونحو التفاعل الذي تدعوه العرض المسرحي . ان نظرية المسرح المعاصر ، ولا سيما النظرية التشكيلية للمسرح ، قد مدتنا بالشروط النظرية لمثل هذه النظرة . لقد كانت النظرة التشيكية للمسرح غالبا موضع نقد كثير ، وكان هناك ما يبرر بعضه ، لا سيما ما يتعلق بتعداد المهام التي ينبغي تحقيقها . ولكن ليس من الانصاف أن ننقض ، ايضا ، ماضي هذه النظرة وفي ذهني ـ بشكل أساسي ـ أحد اعمال السنوات الراهنة : « علم جمال الفن الدرامي » « لاتكار زيش(٣) . لقد تم النظر الى المسرح ـ في هذا الكتاب ـ من حيث شموله وتعقيده على انه تفاعل ديناميكي لجميع عناصره ، وعلى انه وحدة قوى متمايزة داخليا بتوتر متبادل ، وهو كذلك مجموعة من الاشارات والمعاني . ان الاعمال النظرية لـ بوغاتيرف

وهونزل ، واي . اف . بوريان والعديد من الاختصاصيين الاصغر سنا انطلقت من ذات المفهوم للمسرح .

ولكن حتى جيل ما قبل زيش ساهم ـ بشكل فعال ـ في معرفتنا لجوهر المسرح . يكفي أن نذكر اثنين من نقاد المسرح الذين ماتوا حديثا يندريك فوداك وفاكلاف تيل . لقد اختبرا (وعايشا) ـ خلال السنوات التي تكونت فيها شخصيتها الفكرية ـ موجة انبعاث هائلة مر بها المسرح الاوروبي منذ العقود الاخيرة للقرن الماضي ولم تنته بعد . كانت تبدو هذه الموجة ـ من قريب ـ مضطربة تقريبا . كان الحماس ـ في بلدنا ـ للتطور المسرحي اشد لان تأثيرات من بلدان مختلفة ـ كالمانيا ، وفرنسا ، وروسيا خاصة ـ كانت قد تغلغلت وتمازجت في آن واحد ، هذه السرعة ـ بالتاكيد ـ كانت لها ايضا نتائج سلبية كان هناك تخلي عن مفاهيم غير مدروسة لم يستكمل تمثلها لاجل مفاهيم أحداث . وكانت مفاهيم عديدة قد امتزجت بطريقة هجينة فنياً . وكانت أحياناً الاعراض الخارجية لمفهوم معين هي وحدها التي يتم تبنيها بدلا عن جوهر المفهوم ... الخ . كان لهذا الوضع ـ على أية حال ـ ايضا وجهة ايجابية . كانت الاستجابة للمركب المتعدد العناصر الذي يتميز به المسرح والقوة الموازنة المتبادلة لعناصره قد ازدادت . اذا قرأنا « مذكرات المسرح » لـ تيل(٤) لواجهنا ناقدا يستخدم أي تعبير مسرحي بارتياح سواء كان يقوم بنقد للمسرح الفرنسي ، او الروسي ، او الالماني أو الياباني ، سواء كان يواجه شكلاً مسرحياً فيه الهيمنة للممثل ، أو في عرض آخر حيث النقطة المركزية تكمن في الديكور ، أو في عرض ثالث حيث المخرج هو الاداة الاساسية . تيل يعرف كيف يميز بدقة بين طريقة في التمثيل تتعامل ـ بشكل رئيسي ـ بالايماءة ، وطريقة أخرى تقوم على الالقاء . كان يدرك الحدود الدقيقة (التي لا تدرك حسيا) التي عندها تتحول الايماءات الى تعابير وجهية وغيرها .

كانت هذه الاستجابة المدروسة بعناية قد مهدت الطريق للمفكر او تكار زيش الذي اعطى النظرية التشيكية للمسرح المثال الاول عن

منهجيـــة الأفكار المسرحية وتناغمها واتقانهـــا الفلسـفي . من الجدير بالاهتمام ان ندرك ان هذا الطريق قد مهده التطـور المحلي للنظـرية والممارسة الفنية ، وان هذا التطور له أضراره لانه حدث في أمة صغيرة غمرتها تأثيرات امم كبرى ، الا أنه كان له أيضاً فوائده . في النهاية كان العدد المفرط للتأثيرات قد أخذ يوازن بعضه البعض . وكانت النظرية والممارسة ــ بالنتيجـة ــ قـد تحررت من أن تكون مدينـة لطـرف واحد . كما يقول المثل : « ان كل مساويء الانسان تابعة للفضائل التي يتحلى بها » . والعكس صحيح بالنسبة للانسان التشيكي ، انه يعرف كيف يعثر على الفوائد التابعة للأضرار التي تصيبه .

اما الآن فدعونا نعود الى موضوعنا الاصلي . لقد تحدثنا عـن تركيبية (complexity) المسرح . لذلك ينبغي أن نظهره ، اولا ، بماذا يكمن . سننطلق من توكيد تم الاعتقاد به بشكل عام . قيل ــ منذ زمن فاغنر ــ ان المسرح هو ــ في الواقع ــ مجموعة تامة من الفنون . كانت هذه الصيغة الاولى « لتركيبية المسرح ــ وان كانت لهذه الصيغة ميزة الاولوية ، الا انها لا تدرك جوهر المسألة . كان المسرح ــ بالنسبة لفاغنر ــ مجموع عدد من الفنون المستقلة . اما الآن فهو واضح انه حالما تدخل هذه الفنون المستقلة المسرح تتخلى عن استقلاليتهـا ، تخترق بعضها البعض ، تناقض بعضها البعض ، تحل محل بعضها البعض ــ باختصار أنها « تنحل » مندمجة بفن جديد موحد تماما .

دعونا نلقي نظرة ــ مثلا ــ الى الموسيقى . انها ليست فقط حاضرة في حين تعزف مباشرة ، او حتى عندما تنتهك الكلمة المسرحية في الاوبرا ان الخصائص التي تشترك الموسيقى بها مع الفعالية المسرحية (كاداء الصوت المتعلق باللحن الموسيقي ، والايقاع ، درجة الحركة ، والايماءة وتعابير الوجه ، والصوت) تجعل كل حدث مسرحي يظهر حيال خلفية موسيقية ويأخذ شكلا حسب نموذجها . لقد بين اي . اف . بوريان الى أي حد يمكن أن يصبح الزمن المسرحي ايقاعياً قابلا للقياس حسب

النموذج الموسيقي ، حتى وان لم يكن هناك موسيقى على الخشبة . كما بين الى اي حد هو دور الموتيف (الفكرة الرئيسية) اللغوي التنغيمي (ما يتعلق بارتفاع وانخفاض الصوت) في البنية العامة للعرض مماثلا لوظيفة الموتيف اللحني في مقطوعة موسيقية(٥) . ليست موسيقى الدراما وحدها لها موتيف سائد ، بل الدراما المحكية ايضاً .

نواجه وضعا مماثلا بالنسبة للنحت في المسرح . اذ اكان التمثال جزءا من الديكور فالنحت حاضر على الخشبة . حتى في حالة كهذه ـ على اية حال ـ تختلف وظيفة التمثال عما هو عليه خارج خشبة المسرح . ان التمثال ـ في ردهة المسرح ، اي خارج الخشبة ـ ليس الا مجرد شيء ، مجرد تصوير . بينما التمثال ـ على الخشبة ـ هو ممثل بلا حركة ، نقيض الممثل الحي . يمكن ان نجد الدليل على ذلك في مواضيع مسرحية عديدة حيث يسمح للتمثال أن يعود الى الحياة على الخشبة(٦) . بعكس الممثل ، التمثال هو حاضر على الخشبة باستمرار حتى ولو ان حضوره لم يتحقق ماديا . ان جمود التمثال وحركية الشخص الحي هما تناقض دائم يتأرجح الشخص الدرامي بينهما على الخشبة . وعندما اشترط كرايج ان يكون الممثل « دمية متحركة متفوقة » كأسلافه الذين ـ كما بين بوضوح ـ كانوا تماثيل للآلهة في المعابد ، لم يكن في ذلك يقصد شيئا سوى لفت النظر الى هذا التناقض الخفي مع أنه موجود دائما في فن التمثيل . ان ما يطلق عليه عادة « الوضعية » (pose) هي ، بوضوح ، احدى المؤثرات النحتية . توجد في مسرح القرون الوسطى « حركات بطيئة ومدروسة في وقفات الالقاء ، أما أثناء الالقاء ذاته فيقف الممثل جامدا »(٧) . ان القناع النحتي التابع للأزمنة الكلاسيكية في اليابان ومناطق وازمنة اخرى يربط أيضا الممثل بالتمثال ، والانتقال بين جمود القناع الصلب ومكياج الممثل الحديث ـ كما هو معروف ـ هو متواصل الى حد بعيد .

اما فيما يتعلق بالفنون الأخرى كالأدب ، والرسم ، والعمارة ، والرقص ، او الفيلم ، فلها مكانة ـ في المسرح ـ مماثلة لتلك التي

للموسيقى والنحت . كل فن من هذه الفنون هو « بالقوة » حاضر دائما في المسرح ، ولكن بذات الوقت حين يدخل في احتكاك مع المسرح يفقد شخصيته الحقيقية ويتغير جوهره . بالاضافة الى ذلك ، هناك فنان آخران ــ التمثيل والاخراج ــ مرتبطان حتميا بالمسرح . والاخيران هما فعالية ذات طبيعة فنية تناضل من أجل وحدة جميع عناصر المسرح ان ما يميز المسرح ــ بوضوح ــ كشكل فني موحد ومستقل هو حضور التمثيل والاخراج .

ليس بالامكان مطلقاً استنفاد تركيبية المسرح بمجرد تعداد الفنون التي تسهم في بنية العرض المسرحي . أن كل واحد من هذه العناصر ينحل الى عناصر ثانوية وبدورها تتحول ثانية ــ من الداخل ــ الى مقومات اساسية اخرى . ان عناصر الشخصية الدرامية ــ مثلا ــ هي الصوت، تعابير الوجه ، الايماءات ، الحركة ، الثياب وغيرها . وكل من هذه العناصر ــ بالاضافة الى ذلك ــ هو مركب بحد ذاته . فعناصر الصوت هي لفظ عناصر صوت الكلام ، طبقة الصوت وتحولاته ، ونبرته ، وشدة الزفير والسرعة . غير اننا لم نأت بعد الى النهاية . باستطاعتنا أن نقسم العناصر الصوتية للفرد الى اكثر من ذلك . خذ ــ مثلا ــ نبرة الصوت . كل شخص له صفة صوتية معينة تشكل جزءاً من شخصيته الفيزيائية . بالامكان معرفة المتحدث بواسطة الصفة المميزة لصوته دون أن يراه المستمع . كما أن هناك نبرات للصوت تماثل الميول العقلية عند الفرد (يغضب ، بفرح ، بسخرية . . . الخ) ومعناها مستقل عن الميزة الصوتية لشخصية الفرد . ان استغلال هذين النوعين من نبرة الصوت ــ فنيا ــ هو أمر ميسور . فاستخدام الميزة الصوتية لممثل ما ــ في مسرحية معينة ــ يمكن أن يصبح عاملا هاما في اعداد المخرج للعرض المسرحي . ان الميزة الصوتية المؤقتة التي تنتج عن حالة عقلية يكون لها ، عادة ، تفسير فني في النص الدرامي وذلك في (ارشادات المؤلف المسرحية التي تتناول اوصاف وحركات الشخصية ، فيض من التحولات العاطفية ، وتعارض في الحوار) أو في اداء الممثل (نسبة وفيرة من نبرات الصوت التي ــ برأي تيل ــ كان قد طورها فوجان في نص حيادي لكاتب) .

لهذا فالمسرح ليس له فقط عدد كبير من العناصر ، بل أيضا تسلسل وفير لهم . هل بالامكان اعتبار واحد من هذه العناصر أساسيا وضروريا جداً للمسرح ، الجواب على ذلك هو « لا » ، اذا نظرنا الى المسرح ليس فقط من وجهة نظر حركة فنية معينة ، بل من حيث هو ظاهرة دائمة التطور والتحول .

تكون للمسرح ولتيارات مسرحية معينة ــ في مراحل تطورية خاصة ــ عناصر مسيطرة . في فترة ما يكون النص الدرامي هو العنصر المسيطر في المسرح ، وفي فترة اخرى يكون الممثل ، وفي فترة ثالثة يكون المخرج او الديكور . كما ان هناك حالات أكثر تعقيدا . مثلا ، أحيانا يسيطر المخرج على المسرح غير أنه يعمل على ابراز الممثل (ستانسلافسكي) . ويحصل ذات الشيء في قضايا أكثر تفصيلا : احيانا تعابير الوجه ، واحيانا العناصر الصوتية أو غيرها هي المسيطرة في أداء الممثل (يتوقف ذلك على المرحلة أو المدرسة المسرحية . . . الخ) . حتى في مجال الصوت تكون ــ احيانا ــ السيطرة للنطق . بينما في أزمنة اخرى ينتصر التنغيم (Intonation) . كل هذا في غاية التحول ، وجميع العناصر تقوم بأدوار رئيسية في مجرى التطور ، ولكن دون أن يحرز أي عنصر منها على سيطرة دائمة . صارت هذه « التحولية » (قابلية التحول) ممكنة لأنه ــ كما ذكرنا سابقا ــ ليس في المسرح عنصر أساسي أو ضروري مئة بالمئة . فالنص المكتوب ليس ضروريا ، لأن هناك أشكال مسرحية تعتمد ــ الى حد كبير ــ على الحوار المرتجل (مثل الكوميديا ديلارتي وبعض انواع المسرح الشعبي) ؛ وبعضها خال من الكلام (كالمسرح الايمائي) . حتى الممثل نفسه الذي هو أداة الفعل الدرامي قد يختفي ــ على الاقل آنيا ــ من المسرح . قد يقوم بدوره عنصر آخر كالضوء (مثلا ، ان اضطراب الضوء وتغيير لونه وتلازمه لعويل العاصفة ــ في اخراج بوريان لمسرحية « حلاق اشبيلية » ــ عبر عن ثورة الشعب المفترض انها وقعت خارج المسرح لأن الخشبة كانت خالية) . أو قد تقوم خشبة المسرح الخالية والغير متحركة بدور الممثل لانها

بحكم خلوها تستطيع ان تكون تعبيرا عن نقص حاسم للعقدة . (مثلا : جماعة مسرح موسكو للفن ارادت استخدام توقف مسرحي مؤقت كهذا) طبعاً حالات كهذه تبقى نادرة ولكن يكفي انها تؤكد ان حرية اعادة ضم (أو تصنيف) هذه العناصر في المسرح لا تستنفد .

كما ان العناصر الافرادية للمسرح ليست مقيدة بعلاقات متوقعة او ثابتة كما قد يبدو – غالبا – من وجهة نظر التقاليد الصارمة . ليس هناك ولا عنصرين – مهما كانا متقاربين – يستحيل تحريك علاقتهما . يبدو – مثلا – ان الايماءات ، وتعابير الوجه ، والكلام ، هي بالضرورة متطابقة ولكن جماعة موسكو لفن المسرح بينت ان عدم تطابقها ذاته لا يمكن ان يستغل فنيا في المسرح . دعونا نقرأ ما يقوله تيل عن هذا الشأن في مقالة له عن اخراجهم لمسرحية « العم فانيا » : لقد اعتمد المخرج الروسي على تجربته فيما يتعلق بالايماءات ، وتعابير الوجه ، وافعال الناس – في الحياة – ليست حصيلة منطقية للكلمة المحكية ، مثلما ان الالفاظ ليست ناتجة عن حركات خارجية ، ولكن كلاهما يصدران – أحيانا تناسبيا واحيانا لا تناسبيا – من حياة داخلية ، وكلاهما تسببهما قوة محركة خفية تكمن ، من ناحية ، في شخصية الناس القائمة بالفعل اما من خلال ارادتهم أو من خلال طاقتهم المتعذر ضبطها ، وتكمن – من ناحية اخرى – في التأثيرات الخارجية التي تقرر سلوكية الناس دون اختيارهم وغالبا دون وعيهم لذلك كان الصوت والايماءة قد فصلا عن بعضهما البعض وذلك لاغراض ذات مؤثرات فنية ، وبهذا الفصل – المناقض للعرف السابق – اثرت جماعة موسكو لفن المسرح ليس فقط في التطور الاضافي للمسرح بل ايضا في حياة جمهورهم . ان المتفرج الذي اختبر نظام المسرح الروسي كان – فيما بعد – ينظر الى نفسه والى الناس الاخرين اكثر تميزا . لم تعد الايماءة – بالنسبة له – مجرد مرافق سلبي للصوت بل عرض مستقل لحالة عقلية ، وغالبا ما يكون العرض (symptom) أكثر مباشرة من التعبير الصوتي . في أكثر اشكالية تنوعا يؤثر المسرح دائما

على المتفرج بذات الاتجاه ، أي يظهر له — باستمرار — العلاقة المتبادلة والمتعددة لتعابير مرئية للسلوك من أوجه جديدة .

يلزم مما ورد حتى الان شرط اساسي هام لنظرية المسرح : وهو جعل مفهوم المسرح كمجموعة من العلاقات اللامادية المنهج والهدف من دراسته . ان تعداد العناصر بذاته هو عبارة عن قائمة جامدة . والتاريخ الحقيقي (الداخلي) للمسرح — هو الاخر — ليس الا دراسة للتحولات في العلاقات المتبادلة بين عناصره . ولا يمكن قبول — نظريا — أي من المراحل التطورية للمسرح كتجسيد تام لجوهره ، ولا نقبل أي من الاشكال النظرية الافرادية كمسرح هذه الامة أو تلك ، أو كالمسرح الشعبي البدائي ، أو التعابير المسرحية للاطفال وغيرها . كلما كانت المواد التي في متناول الباحث غزيرة ومتنوعة كلما استطاع أن يميز بسهولة العناصر الفردية وعلاقاتها في البنية العامة للنتاج المسرحي . الا أن تمييز العناصر الفردية عن بعضها البعض ليس سهلا دائما بسبب قرب العلاقات التي يمكن ان تكون قائمة بينها . مثلا ، من المتعذر أحيانا — تمييز حركة الممثل عن الايماءة (سيره هو — في الوقت ذاته — حركة وايماءة) أو تمييز الثياب عن المظهر الفيزيائي للممثل .

والعناصر — من ناحية اخرى — تحل ايضا محل بعضها البعض . لدى شكسبير — مثلا — يحل وصف لفظي متطور بوفرة محل الديكور الذي افتقد اليه مسرحه . أو يمكن ان يظهر الضوء وكأنه جزء من ثياب الممثل (إذا خلع الضوء لونا على الثوب) . وغالبا ما يستغل المخرجون استبدال عنصر بآخر كأداة تقنية . يقول ستانسلافسكي في كتابه (حياتي في الفن) ان المخرج يستطيع ان « يسعف » الممثل بوسائل من الديكور . مثلا ، يستطيع ان يعوض عن تمثيل ركيك بديكور مسرحي مذهل .

فجوهر المسرح — اذن — هو جريان متحول لعلاقات لا مادية تعيد تجميع نفسها باستمرار . ليس فقط التطور من مرحلة الى اخرى ،

أو من مخرج الى آخر ، أو من مدرسة مسرحية الى أخرى ، والذي يقوم على هذا الجريان كل عرض مسرحي . ضمن العرض المسرحي تواجه العناصر وتقاوم بعضها البعض بتأثير مماثل في نطاق التوتر الدائم الذي ينقله الزمن المسرحي . ليس الفعل المتحرك وحده الذي يندمج في جريان هذا الزمن ، بل كل شيء بما في ذلك التوقف (Pause) الجامد . كما ان هناك مناهج الاخراج والتمثيل تقوم على استثمار « الوقفات » كعنصر ديناميكي . يقول كاتب سيرة ــ باسيرمان ــ الممثل الالماني : في الفصل الرابع من مسرحية « لينستين » لشيلر يلعب باسيرمان فقط مشهد الدخول الى « ايكد » . ويصور هنا ــ بشكل رائع ــ تدمير روح قوية وتبديد قوة هائلة . انه يتحدث الى المحافظ وهو لازال يحتفظ بموقف الامير والحاكم اليقظ اللطيف ، الا أنه شارد الذهن بشكل مزعج . ان تيقظه الذهني يبدأ ويتلاشى فجأة . ووقفات طويلة تقاطع حديثه . (يقوم باسيرمان بشطب متطرف من نص شيلر وذلك من أجل هذه المؤثرات الفنية) . ان غاية باسيرمان من هذا الشطب كانت ــ بوضوح ــ تصعيد التوتر الدرامي وكانت الوقفات هي وسائله ، ولهذا هناك جريان زمني محض ــ زمن لا مادي كمجرى النهر افعل لا مادي . كل شيء على الخشبة هو مجرد قاعدة مادية للفعالية المسرحية التي منها تتبادل وتتداخل افعال وردود افعال الابطال الحقيقيين . وكل تغير في علاقات العناصر هو ــ بذات الوقت ــ ردة فعل فيما يتعلق بما سبقه وفعل بالنسبة لما سيليه . ليس المثلون وحدهم أدوات الفعل وردود الفعل بل المسرح ككل . ان الخشبة هي ــ ككل شيء في المسرح ــ في حركة دائمة بين الممثل والشيء الساكن . في لحظة توتر جاد يصبح المسدس الذي وجهه شخص الى عدوه فاعلا اكثر من الممثل الذي يقوم بدور الشخص . حتى الديكورات يمكن أن تصير ممثلين ، وبامكان الممثل ان يصبح ديكورا . ان تعاقب الافعال وردود الافعال تحدث ــ دوما ــ توترا متجددا ومستمرا غير مماثل لعقدة التوتر الصاعدة باستمرار (تعارض ، مفاجأة ، وكارثة) والتي تسود انماطا (مسرحية) معينة ومراحل تطورية للمسرح . ان عقدة

التوتر لا تشترط فقط عقدة بل عقدة موحدة . غير ان هناك اشكالا درامية متعددة لا تعترف بوحدة العقدة مثل دراما القرون الوسطى والدراما الترفيهية «Revue» ، وهناك أيضا اشكال لا تعترف حتى بالعقدة مثل المشاهد المنفصلة التي أدى ترابطها — فيما بعد — الى نشوء « الميم » (مسرحية ساخرة تعتمد الحركة في سرد حوادثها) أو الى نشوء الدراما الروحية للقرون الوسطى .

بعد أن أصبحنا مدركين لجوهر المسرح سنحاول الآن أن نشرح ونتحقق من صحة هذا التوكيد بتحليل العديد من عناصره . دعونا نفحص — أولا — النص الدرامي . لقد تم الاعتقاد في بعض الأزمنة ان الهدف الوحيد للمسرح هو اعادة نسخ عمل الكاتب المسرحي (مثلا ، كان المؤلف — في المسرح الفرنسي للقرن التاسع عشر — هو الذي يخرج عمله) . في ازمنة اخرى — بالعكس — كان هناك راي سائد بأن المسرحية هي مجرد نص لعرض مسرحي وليست عملا أدبيا مستقلا (هذا الرأي عبر عنه اوتكار زيش في « علم جمال الفن الدرامي ») . ان هذين المفهومين — على كل حال — هما فقط تعبير عن آراء معاصرة عن المسرح المحدد بمنهج فني معين . اذا نظرنا الى الدراما بدون محاباة لأي مرحلة لوجدنا — في الوقت ذاته — انها نمط أدبي متجانس مساو للقصيدة الغنائية والقصة ، وهي أيضا احد عناصر المسرح . طبعا من حيث توجهها الفني تميل أحيانا نحو هذا القطب ، وتتجه أحيانا نحو ذاك القطب . ومثلما يصعب تصور تطور أدب بدون دراما — النمط الادبي الحواري — كذلك يصعب تصور تطور دراما بدون أدب . لقد استمدت الدراما باستمرار من مصادر القصيدة الغنائية والقصة ، ومن ناحية اخرى لقد اثّرت في هذه الأنماط المجاورة . أما فيما يتعلق بعلاقة الدراما بالمسرح فيجب الا ننسى ان في احتياج المسرح للكلمة التي تخدم اغراضه يستطيع اللجوء الى اي نمط من الأنماط الأدبية الأساسية وهكذا يفعـل . على الرغم من التعابير الغنائية في مراثي مريم العذراء — خلال القرون الوسطى — كانت تمثل . ان البعد القصصي يدخل في تماس مع المسرح — مثلاً — عبر مسرحـة

(Dramatization) القصص . اذا كـان المسرح – مـع ذلك – يلجأ الى الدراما أكثر من القصة أو القصيدة الغنائية فذلك لأن الدراما هي شعر الحوار ، والحوار هـو فعل تم للتعبير عنـه باللغة ، والأحاديث الحوارية – تكتسب – في المسرح – قيمة لكونها تشكل سلسلة من الأفعال وردود الأفعـال .

حين تصبح الدراما جزءا من المسرح تتخذ وظيفة وشكلا يختلفان عما لها كعمل ادبي . ان قراءة مسرحية لشكسبير تختلف عما هي عليه ذات المسرحية وهي تقدم على الخشبة . تصبح وظيفة الوصف – كما ذكرنا سابقا – عند القراءة مجرد مقاطع غنائية أما عند العرض فتصير ديكورا لفظيا (Word-set) . طبعا توجد – في هذا المجال – اختلافات كبيرة بين المسرحيات . هناك اعمال درامية تقاوم الاخراج الى حد كبير (مثل المسرحية المعـدة للقراءة Closet drama) ، وهناك مسرحيـات لا حياة لها – تقريبا – خارج المسرح(١١) . يعلق تيل – مثلا – عـلى مسرحية « سيرانو دو بير جراك » لـ روستان قائلا ، « مسرحيات كتلك التي لروستان تشبه – الى حد كبير – النصوص المحكمة الصنع للاوبرا والمسرحيات المشهدية التي يعطي فيها المؤلف – لفنانين مقتدرين – فرصة ليطوروا فيها فنهم » . على أية حال هناك توتر بين القصيدة الدرامية والمسرح . نادرا ما يمر النص بالخشبة دون تعديل (تكييف) مسرحي . واستخدام تعبير « التفسير المسرحي للدراما » ليس الا ملاطفة في التعبير تخفي حقيقـة التوتر القائم بين المسـرح والأدب . في تجسيد النص الدرامي يشدد الممثـل والمخرج بملأ ارادتهما (وأحيانا ضـد ارادة الكاتب) على اهمية نواح معينة في العمل الادبي ويقللان من أهمية نواح اخرى . ويتمتع الممثل باختيار كيفية معالجة « المعنى الخفي » للنص – ذلك المعنى الذي لا يمكن التعبير عنه بوضوح في الحوار مع أنه يتعلق بالدراما . إن الكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة فقط ، أما الممثل فهو سيد مجموعة وافرةمن الوسائل التي تتضمن صوته ، وتعابير وجهه وغيرها . مع ذلك يستحيل على الممثل أن يقدم فقط ما ينطوي عليه

النص . نحن نرى — دائما — انسانا برمته على الخشبة وليس فقط ما يرينا الكاتب منه . لقد ادرك ستانسلافسكي ووصف التوتر القائم بين النص الدرامي والمسرح بشكل تصويري ، وذلك في فصل من كتابه « حياتي في الفن » ، سماه « عندما تلعب دور رجل شرير حاول أن تجد أين هو خير » . وفي ذلك الفصل يقول : « حين نظرت من الصالة أدركت ، بوضوح ، اخطاء الممثلين وأخذت أشرح لرفاقي . استمع ، قلت لواحد منهم . أنت تقوم بدور شخص متذمر وأنت تتأوه باستمرار . يبدو أنك حريص — لا سمح الله — على ألا يظهر دورك إلا كمتذمر . ولكن انت قلق على ذلك في حين أن المؤلف اعطاه عناية كافية . انت —بالنتيجة— تستخدم فقط لونا واحدا . ولكن اللون الاسود يصبح فعلا اسودا حين يظهر بعض من اللون الابيض كنقيض له . لذلك اعط دورك القليل من اللون الابيض بنسب مختلفة وتركيب من الوان أخرى منوعة . عندها سيكون هناك تباين ، وتنوع وحقيقة . لذلك حين تلعب دور المتذمر حاول أن تكتشف أين هو سعيد ونشيط » (١٢) .

طبعا ليس الامر — دائما — مجرد تكملة للنص بنقيض جلي ، أحيانا هناك امكانات دلالية متعددة يقدمها النص للممثل . فيما يتعلق بهذا الأمر ثمة تذبذب تطوري في الأدب المسرحي ذاته . هناك مراحل تاريخية يكون الجهد فيها منصبا على تحديد العرض المسرحي — الى حد ممكن — بوسائل النص . وهناك مراحل اخرى حيث يتقصد النص أن يترك حرية كافية التجسيد المسرحي . إن مسرحيات إبسن التي تفرض — بشكل شبه منهجي — على النص معنى مزدوجا هي من النوع الاخير . وهذه الحالة تنطبق على تشيخوف ايضا . « ان سحر مسرحيات تشيخوف يكمن ليس فيما تنقله الالفاظ بل فيما يختفي خلفها إما في الوقفات ، أو في سيماء الممثلين ، أو في اشعاعات مشاعرهم الداخلية . وهذا يظهر حيا — على الخشبة — ليس فقط الاشياء الجامدة ، والاصوات ، والديكورات ، والصور التي يبدعها الممثلون ، بل ايضا مزاج المسرحية ذاته والعرض المسرحي برمته . هنا كل شيء يعتمد على الحدس

الخلاق والحساسية الفنية(١٣) . هكذا هي العلاقة بين المسرح والدراما، دائما متوترة ولهذا ايضا خاضعة للتحول . مع ذلك ليس المسرح – في الحقيقة – خاضعا للأدب ولا الأدب خاضعا للمسرح . يمكن لمثل هذين التطرفين (اي خضوع الادب للمسرح أو العكس) ان يحدثا فقط في مراحل تطورية خاصة ، بينما في مراحل اخرى يتم التوازن بين الطرفين .

بعد ان فحصنا النص المسرحي ، دعونا ننكب على دراسة العنصر الثاني من العناصر الاساسية الا وهو « الفضاء الدرامي » . ان الفضاء الدرامي ليس مماثلا للخشبة ولا للمكان ذي الابعاد الثلاثة ، الذي ينشأ في الزمن وعبر التحولات التدرجية في العلاقات المكانية بين الممثل والخشبة وبين الممثلين انفسهم . كل حركة يقوم بها الممثل تدرك وتقيم من حيث علاقتها بالحركات السابقة وبالنسبة للحركات اللاحقة المتوقعة . وبنفس الطريقة يفهم ميل الشخص – على الخشبة – كتحول في ميله السابق وكانتقال نحو ميله المقبل ، لهذا يتحدث زيك عن فسحة الخشبة كمجموعة من القوى : « ان الشخوص الممثلة بالممثلين هم مراكز معينة لطاقة مختلفة الحدة تبعا لأهمية الشخصيات التي هي في وضع درامي محدد . ان علاقاتهم الدرامية التي يقدمها هذا الوضع هي مثل خطوط الطاقة التي توحد وتفرق بين الشخوص . ان الخشبة المملوءة بشبكة من خطوط هذه الطاقة وبطرق مزودة بمحرك احدثتها خطوط الطاقة هي نوع من حقل الطاقة متحول في شكله وفي قوة عناصره الافرادية(١٤) .

بحكم طبيعته النشطة يستطيع الفضاء الدرامي ان يتجاوز الخشبة في كل الاتجاهات . من هنا نشأت ظاهرة الخشبة الخيالية التي كتب برازاكوفا وستيتبز قائلين : « يقع الفعل خلف الخشبة او – في بعض الحالات – فوقها أو تحتها »(١٥) . لقد استغلت مختلف المراحل التطورية للمسرح الامكانات المتعددة الاشكال للخشبة بطرق مختلفة . يلجأ المسرح – احيانا – الى الخشبة الخيالية لاسباب محض تقنية : افعال يصعب تجسيدها على الخشبة كمباريات ، أو تجمعات كبيرة من الناس وغيرها توضع على الخشبة الخيالية ، احيانا يفرض العرف استعمالها . مثلا ،

المشاهد الدموية في التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية كانت تنقل الى خشبة خيالية ، واحياناً هناك اسباب فنية تستوجب استعمالها كأداة لتصعيد التوتر وغيره . سواء كانت الخشبة الخيالية تستخدم كثيرا أو اظلت تبقى صفة مميزة لطبيعة الفضاء الدرامي لهذه المرحلة او تلك .

الا ان الفضاء الدرامي يتخطى الخشبة بطريقة اخرى وبأكثر فعالية مما ينجز عبر الخشبة الخيالية . انه يضم الخشبة والصالة معا . لقد ادرك زيك أن « المؤثرات المشتقة من الحقل الديناميكي للفضاء الدرامي تنتقل الى الصالة والجمهور »(١٦) . ان النظرية المعاصرة للمسرح تنظر الى الخشبة والصالة على انهما « كل واحد » من وجهة نظر الفضاء الدرامي(١٧) . حتى لو كانت الخشبة منفصلة عن الصالة بأضواء مقدمة الخشبة ، أو في الخلفية ، على اليسار أو على اليمين هو ذات الشيء في نظر المتفرج الجالس امام الخشبة . ولكن اذا احاط المتفرجون بالخشبة (هكذا هو الحال ــ احيانا ــ في المسرح الشعبي) كما يشير زيك ستفقد هذه النظائر معناها . اذن الفضاء الدرامي يسود كل المسرح وينشأ في ذهن المتفرجين اثناء العرض المسرحي . ان الفضاء الدرامي هو القوة التي تقيم وحدة بين كل عناصر المسرح وبذات الوقت يتلقى منها معنى حي .

يعتقد زيش ان جلوس المتفرجين حول خشبة المسرح الشعبي يحجب عنهم رؤية وجوه بعض الممثلين وما يجري بينهم . لهذا ليست مواقع الممثلين متساوية في الاهمية كما هو الحال عند جلوس الجمهور امام الخشبة . (المترجم) اما الممثل فهو العنصر الهام الآخر الذي يجمع حوله عناصر مسرحية اخرى . ان اهمية الممثل لبنية العرض المسرحي تكمن في انه أكثر الذين يقومون بالفعل . كما أن كون أن الممثل هو كائن حي لها اهميتها ايضا . يتحدث هيجل عن ذلك في «علم الجمال» قائلا ، « ان مادة الشعر الدرامي الخاصة والمدركة حسيا وعقليا ليست ــ كما رأينا ــ مجرد صوت الانسان ، أو الكلمة المنطوقة بل انسان برمته لا يعبر فقط عن مشاعر ، او صور ، وافكار بل ينخرط في فعل حقيقي

ويؤثر بوجوده الكلي في الصور ، والمقاصد ، والافعال وتصرفات الآخرين ، ويقبل ــ بالمقابل ــ تأثيرهم او يقاومهم »(١٨) . فالممثل هو فعالية الخشبة ، وكل شيء آخر سواه ــ على الخشبة ــ يقيم بالنسبة اليه « كاشارة » لنظامه العقلي والجسماني . من هنا وفرة وتعقيد الاشارات المسرحية التي كشف عنها زيش في كتابه الرائد والتي طورها بوغاتيريف ــ بشكل متمر ــ فيما بعد . ان الاشياء الاخرى التي تقع خارج نطاق الممثل تدرك بالحواس فقط ، اما الممثل وتعابير وجهه فيمكن النفاذ اليها عبر المشاركة الوجدانية المباشرة للمتفرج . لذلك يبدو الممثل اكثر حقيقية من اي شيء آخر على الخشبة ، او ربما الحقيقة الوحيدة على الخشبة . وكلما كان الممثل قريبا من فعل الخشبة كلما كانت حقيقته ، وتعدد جوانب شخصيته ، وتعابير وجهه اكثر قابلة للاختبار المباشر . من هنا الفارق بين الشخصيات الثانوية والشخصيات الرئيسية . وبحكم مساهمته في الفعل حتى الشيء يمكن ان يختبره المتفرج وكانه ممثل . في هذه الحالة يصبح الشيء اكثر حقيقة للمتفرج . مثلا ، « ان نافورة حقيقية ، أو خشبة فارغة ــ على طريقة مايرهولد ــ فيها مخيم ، ومناصب ثلاثية القوائم ، وزجاجة الترمس هي من بين الاشياء الاخرى التي تحدد الخشبة . هذه الحقائق المعروفة والعامة ليست على الخشبة لأجل جمالها او لاجل وصف البيئة . انها هنا للمسرح ، للاحساس وللإفتنان . هذه الأشياء هي هنا كالممثل ، لها آلاف المعاني حسب العلاقات والحالات التي تتداخل فيها ... انها هنا لا لتروي نشاطا بل لتبدعه بايقاعها المكاني او بالتحول الزمني »(١٩) .

ان العلاقة بين الممثل والشخصية التي يجسدها هي من نوع خاص ، والسؤال الذي قد أثير كثيرا يتعلق فيما اذا كان الممثل يخلق الشخصية من نفسه ، من أحاسيسه الشخصية واختباراته ، أم أنه يقوم بذلك في معزل عن حياته الشخصية باجراء حسابات مدروسة . اثار ديدرو هذا السؤال لأول مرة ــ في كتابه «Paradoxe sur le Comedien» والنظرية المعاصرة للمسرح(٢٠) تجيب عليه ــ تقريبا ــ على الشكل التالي :

ان اختبار الشخصية مباشرة من قبل الممثل والابداع المنفصل انفعالياً هما دائما حاضران . غير أن أثناء التطور (التاريخي للمسرح) يتم أحياناً التوكيد على هذا المحور أو أحياناً على ذاك (مثلاً ، ساد خلق الشخصية من الاختيار الشخصي بين بعض الممثلين الكبار في مرحلة الواقعية النفسية — ومن بينهم هانا كڤابيلوڤا في بلدنا) . على كل حال ، دعونا لا ننسى أن العلاقة بين الانسان والفنان عند الممثل هي متبادلة . الممثل لا يعيش المسرحية جزئيا فقط بل يلعب الحياة أيضاً جزئياً . يروي كوكيلين في محاضراته L' Art et le comedien ، ٨٨٠) حادثة عن تالمه : « يقال انه حين علم بموت والده أطلق صرخة بكاء حادة ، حادة للغاية ، وصادقة لدرجة أن الفنان الذي هو دائما متيقظ في الانسان انتبه الى ذلك في الحال وقدر — فيما بعد — أن يستغلها على الخشبة »(٢١) . هناك توتر بين ذاتية الفنان وموضوعية عمله في كل الفنون ، الا أن هذا التوتر يُختبر بحدة اكثر من قبل الممثل لأن شخصيته التامة جسدا وروحا هي مادة فنه .

رغم ذلك فان الرابطة بين حياة الممثل وابداعه الفني ليست مباشرة في مسرحية محددة . توجد بينهما طبقة مؤلفة من مجموعة من الخطط المبتدعة التي هي بمثابة خاصية دائمة لممثل معين وتنتقل من دور الى آخر . كما أن هذه الخطط الثابتة — بالنسبة للجمهور — هي وثيقة الارتباط بشخصية الممثل الحقيقية . والجمهور يدرك الممثل في دور جديد من خلال هذه الخطط . وهذه الأخيرة تجعله — عاطفيا — أما متعاطفا أو بغيضا عند الجمهور . وتقييم الجمهور لأداء الممثل يعتمد تلك الخطط . ان التوتر القائم بين عرض مسرحي محدد ومجموعة الخطط الثابتة هو أيضا عامل ذو بنية فنية في التمثيل . هناك مراحل وانواع من المسرح وشخصيات مسرحية يغلب عليها ما هو ثابت في ابداع الممثل . اما في أزمنة أخرى فيكون — التوكيد على التمايز المذهل للأدوار . تسيطر الشخصية المسرحية الثابتة على تمايز الأدوار خاصة عند الكوميدين : فلاستا بوريان هو مثال على ذلك . ويسعى التمثيل

الهزلي لجعل أداء التمثيل شأنا ثابتا وذلك بخلق أنماط مستقلة عن شخصية الممثل : بلوسينلا ، باجازو ، هارليكوين وهانسورست وغيرهم (يمثلون هذا الاتجاه في التمثيل) . ان نسبة التوترات المحيطة بالممثل - ككل شيء آخر يدخل في بنية العرض المسرحي - لا يمكن استنفادها بالتناقض والتوتر القائمين بين الشخصية المسرحية والعرض الافرادي . بمقدورنا أن نعدد تناقضات عديدة أخرى الفن المسرحي ، لا سيما اذا انتقلنا من الممثل كفرد الى فرقة التمثيل ، ومن واحد من الشخصيات الدرامية الى مجموعة بأكملها من الشخوص المساهمة في عرض معين .

أما الجمهور فهو العامل الأساسي في المسرح . كالفضاء الدرامي والممثل ، يقوم الجمهور بدور الايجاز (Summarizing) في المسرح لان كل ما يحدث على الخشبة موجه - بطريقة أو أخرى - الى الجمهور . اذا تكلم الممثلون - على الخشبة - فالفرق بين كلامهم وبين حديث الحياة اليومية يكمن في تأثير كلامهم في الجمهور (الذي نادراً ما يوجه الكلام اليه) المصغي خلف أضواء مقدمة المسرح يؤخذ بعين الاعتبار . كما أن أحاديث المتكلم في المسرح قد أعدت بطريقة مدروسة من أجل الجمهور . وغالباً ما يدار الحوار بطريقة معينة تجعل فهم الجمهور له مختلفا عن فهم أحد الشخوص المسرحية . كماأ ن الجمهور يستطيع أن يعرف - الى حد ما - أكثر عن وضع ما في زمن محدد من الشخصيات الدرامية . كل هذا يكشف بطريقة مؤثرة عن مساهمة الجمهور في فعل الخشبة . ليس فعل الخشبة وحده الذي يؤثر في الجمهور ، بل الجمهور أيضاً يؤثر في فعل الخشبة . رغم أن الأخيرة - كقاعدة - يتم فقط أثناء العرض حين يكون الممثلون اما مدعوين أو مكبوحين بالادراك المتوقع الجمهور ومزاجه أثناء العرض . الا أن هناك حالات تكون فيها مشاركة الجمهور واضحة ، كما يحدث - احيانا - في المسرح الشعبي عندما ينخرط الممثل في حديث مباشر مع الجمهور(٢٢) ، أو في المسرحيات الارتجالية الكوميدية حين يفسر الممثل ضحك الجمهور كاستجابة ايجابية أو سلبية لكلامه ، ويلجأ

الى الاستجابة في حديث اضافي مع شريكه ليقول : « حاول أن تفهم ما يفكر به الجمهور عنك » .

كما ان المسرح يبدي جهدا دائما في جعل مساهمة المتفرج في العرض المسرحي « مباشرة » قدر الامكان . وهذا هو الهدف من وضع ممثلين بين المتفرجين ، ومداخل للممثلين من الصالة ، أو تعيين شخصية ما وسيطا بين الخشبة والصالة كهوبو في مسرحية « من حياة الحشرات » للأخوين كابيك . حتى لو كان المسرح ـ بهذا الشكل ـ لا يروق للمتفرج، غير انه يحثه على المشاركة. يذكر شارل ڤيدراك ـ عن مشاركة المتفرج ـ مثالا مفيدا يتعلق باخراج هيلار لمسرحية « الضوء » لدوهايمل : « لا زلنا نذكر المشهد الذي يقف فيه برنارد ـ الرجل الأعمى ـ أمام النافذة المطلة على بحيرة عند الغروب يتخيل ويصف شعريا جمال المشهد الذي لا يراه ولم يره أبداً . وعندما يتقدم الأعمى ـ في مسرح براغ القومي ـ من النافذة يصبح المنظر الجميل المضيء ظلاما دائما ، وأمام هذه الخلفية السوداء التي أنيرت انارة قوية بضوء بنفسجي زاه وغير حقيقي يتفوه البطل بوصفه . بهذه الطريقة يدعى المتفرج ليحل محل المتكلم ، وأمام هذه النافذة هو أيضاً يصبح رجلاً أعمى »(٢٣) . على أية حال ان أدوار الممثل والمتفرج هي أقل تميزاً مما قد يبدو لنا لأول وهلة . حتى الممثل ـ لدرجة معينة ـ هو متفرج بالنسبة لشريكه في اللحظة التي يلعب الأخير فيها دوراً . كما يُنظر للكومبرس ـ بشكل خاص ـ على أنهم متفرجون لانهم لا يتدخلون بالمسرحية بفعالية. ان ادخال ممثلين بين الجمهور يصبح واضحاً للغاية ـ مثلاً ـ حين يثير كوميدي ممثلاً مساعداً من ممثليه على الضحك حتى لو كنا مدركين أن ضحك كهذا قد يكون متعمداً (لاقامة تواصل فعال بين الخشبة والصالة) الا اننا لا نكف عن ادراك أن في هكذا لحظة تكون الحدود بين الخشبة والصالة تمر بالصلة ذاتها والممثلون الضاحكون هم على جانب الجمهور .

لذلك فالجمهور هو كلي الوجود في بنية العرض المسرحي . ليس فقط معنى ما يحدث على الخشبة ، بل أيضا معنى الاشياء التي على

الخشبة- يتوقف على الجمهور وفهمه . هذا صحيح ــ خاصة ــ فيما يتعلق باكسيسوار الخشبة الذي له معنى محدد ــ وفي بعض الحالات وجود محدد ــ يخلعه الجمهور عليه . باستطاعة الموضوع Object ــ على الخشبة ــ أن يؤثر في الجمهور كشيء يختلف كثيرا عما هو عليه في الواقع . بالحقيقة أنه قادر على ان يتواجد فقط بطريقة تخيلية كما هو الحال بالنسبة للاكسيسوار التخيلي في المسرح الصيني(٢٤) . بهذه الحالة يكفي أن الجمهور يعرف (لأنه تعلم بواسطة ايماءات الممثل) ان الممثل يحمل مجدافا بيده (٢٥) .

لقد بلغنا نهاية موجزنا لمشاكل نظرية المسرح . لم نكن معنيين بمسح فعلي لمشكلاتها بقدر ما كنا نريد وصفا سريعا لوجهة النظر التي من خلالها تنظر نظرية المسرح المعاصرة الى مهامها . لقد لاحظنا أن تنظيم العرض المسرحي ــ في نظر المنظرين ــ بدأ يأخذ بوضوح متزايد مظهر « البنية » (Structure) ، أي نظام ديناميكي يتخلله حشد تناقضات (دائمة الفعالية) قائمة بين عناصر افرادية وعناصر مجموعية ، وهذه التناقضات تبقي هذا النظام في حركة . وهو أيضا بنية تحلق بحرية أمام عيني المتفرج ووعيه دون أن تكون مرتبطة بالواقع الوجودي من خلال أي من عناصرها ، ولكن بتلك العناصر تشير مجازيا الى كل الواقع الذي يحيط ويخلق انسان مرحلة ومجتمع محددين .

الهوامش :

١ - إن التعاطف مع مادة محددة لا يمكن تعميمه . وليس هناك فرد -مهما عظمت قوة حساسيته الجمالية- قادر أن ينظر الى جمهور كل الفنون، لان الاحساس بالمؤثرات الجمالية للكلمة ليس بالضرورة مرتبطا بالمؤثرات الفنية اللون أو النغم وغيرها .

٢ - كان مسرح D٤١ طليعياً وقام بتأسيسه لي . اف . بوريان وذلك عام ١٩٣٣ . ان حرف «D» يرمز الى اللفظة التشيكية أي diavadlo «مسرح» . كما ان الدليل المسرحي يشير الى موسم مسرحي خاص يقع بين ١٩٤٠-١٩٤١ .

3- Estetika dramatického umění (prague, 1931).

4- Divadelní vzpomínky (prague, 1971).

5- راجع

A contribution to the problem of language, slovo a slovesnot 5 (1939): 24-32.

6- راجع

R. Jakobson, "the statue in puskin's pœtic mythology", appears in Roman Jackobson, Puskin and his sculptural myth, trans. and ed. John Burbank (the hague, 1965),pp. 44.

7- W. Golther, "Der Schauspieler im Mittelater" in E. Geissler's anthology Der Schauspieler (Berlin, 1926), p.97.

8- Divadelní vzpomínky, p.99.

9- Julius Bab, Albert Bassermann: Weg und werk (Leipzig,1929), p.330.

10- راجع

J. Veltrusky, "Man and Object in the theatre", can be found in A Prague school Reader on Esthetics, literary structure, and style, ed, Paul L. Garvin (washington, D.C. 1964), p. p. 83-9.

11- راجع

Tillc, Divadelne vzpominky, p.57.

12- Moja žizn'v iskusstve, 7th ed. (Moscow, 1941)p.57.

13- Ibid., pp. 285-86.

14- Estetika dramatického Umění, p.246.

15- K. Pražáková, "pomyslné jeviště, jeviště2 (92), pp. 390-92.

16- Estetika dramatického umění, p.246.

17- viz., M. Kouřil and E.F. Burian, Diavadlo préce (prague, 936).

18- Georg Wilhelm Friedrich Hegels Werke (berlin, 1843)(0, pt. 3,5)2.

19- J. Honzl, "Vsevolod Meierchold a revoluční oktjabr diavadla". Moderní ruské divaldo (prague, 928), p.72.

20- J. Honzl, "Nad Diderotovym o herci", program D40, Feb. 8, (940, pp.8)-85.

21- Art and the Actor, trans. A.L. Alger (New York, (9]5), p.59.

22- P. Bogatyrev, Lidove divadlo ceske a slovenske, (prague, 1940).

23- "Notes sur le théatre à prague", Choses de théatre 2 (923), (2-)3.

24- K. Brusak, "Zanky na čínském divdle", solvo a slovesnot 5 (939): 9ff.

25- E.F. Burian's staging of komedie o Frantíšce a honzickovi in Druhá lidová suita.

قدم العرض الاول على مسرح ٣٩ في أيار ١٩٣٩ .

السيمياء في المسرح الشعبي

بيتر بوغاتيريف

الزي القومي هو شيء مادي واشارة (Sign) في آن واحد . بمعنى ادق ، يحمل الزي القومي بنية من الاشارات . يعين الزي القومي هوية أعضاء طبقة اجتماعية ، وهوية قومية ، ودين .. الخ . ويرمز الزي الى منزلة لابسه وعمره وغيرها . بالمثل ، البيت ليس شيئا فقط . انما أيضا اشارة لقومية ، ولدين ، وللحالة الاقتصادية للرجل الذي يملكه(١).

ما هو بالضبط الزي المسرحي أو المشهد الذي يمثل بيتا على الخشبة ؟ ان الزي المسرحي والمشهد الدال على بيت في مسرحية هما غالباً اشارات ترمز الى واحدة من الاشارات التي تصف بيت أو زي شخص معين في المسرحية . فكل من الزي أو البيت هو اشارة لإشارة ، وليس إشارة الى شيء مادي(٢) .

احيانا ، قد يشير الزي المسرحي أو المشهد الى اشارات عديدة . قد يرمز الزي المسرحي ، مثلا ، الى ثري صيني ، ويتم ذلك بتمييز الشخصية المصورة باشارة لقوميتها وباشارة لمكانتها الاقتصادية . ان زي بوريس بودنوف يشير الى انه ملك ، وينتمي الى القومية الروسية في آن واحد . في اخراج مسرحية (حكاية الصياد والسمكة) لبوشكين، الدار الاولى هي اشارة الى شدة فقر الرجل العجوز والمراة العجوز ، والدار الثانية هي اشارة الى المنزلة الارستقراطية للمراة العجوز ،والدار الثالثة هي اشارة الى واقع أن المراة العجوز قد أصبحت امبراطورة

روسيا . ولكن مشاهد كل هذه الانشاءات تؤكد على أن أصحابها هم قومياً من الروس . كما أن الايماءات الآمرة للممثل الذي يلعب دور القيصر أو الملك ، أو الممثل الذي لمشي بخطى غير ثابتة وهو يقوم بدور العجوز ليست لا « إشارات لإشارات » .

على اية حال ، لا الزي القومي ، ولا المشهد ، ولا ايماءات الممثلين لهـا اشارات تكوينيـة (Constitutive) كالتي للبيت الحقيقي أو الزي الحقيقي . عادة يكون المشهد أو الزي محدداً باشارة أو اثنتين أو ثلاث . يستخدم المسرح فقط اشارات للزي والمشاهد التي هي ضرورية للموقف الدرامي ، واود هنا أن الفت النظر الى انه لا الزي المسرحي ، ولا قطعة من المشهد المسـرحي ، أو اية اشارة مسرحيـة أخرى ــ كالالقـاء ، والايماءات وغيرها ــ لها دائما وظيفة تصويرية (Representational) نحن ندرك زي الممثل كزي ممثل في حد ذاته ونحن ندرك اشارات الخشبة وغيرهـا ــ كمجرد اشارات للخشبة ، لا تمثـل بحد ذاتها أكثر مـن الخشبة . ولكن على الخشبة لا نجد فقط اشارات لاشارة تدل على شيء مادي ؛ بل أيضا اشارات للشيء المادي ذاته . يقوم الممثل على الخشبة ــ ممثلا ــ بدور شخص جائع يمكن التدليل عليه بواسطة انه يأكل خبزا بحد ذاته ، وليس الخبز كاشارة للفقر . ينبغي ان نكون علـى يقين أن الحالات التي تكون فيها الإشارات تمثل على الخشبة هي اكثر من الحالات التي تكون فيها الإشارات تصويرا لأشياء مادية .

تستخدم على الخشبة ليس فقط الملابس والمشاهد ، أو الاثـاث المسرحي الذي بمثابة اشارة ، أو مجموع لعـدة إشارات ، بل أيضـا الاشياء المادية الفعلية . ترى النظارة هذه الاشياء الحقيقية ليس كأشياء مادية فعلية فحسب ، بل كاشارة لاشارة ، أو كاشارة لآشياء ماديـة . مثلا ، اذا كان الممثل يقوم بدور مليونير ، سيعتبر الجمهور لبس المليونير لخاتم الماس « اشارة » لثرثرته العظيمة ، لن يبالي سواء كانت الماسـة حقيقية ام مزيفة . في المسرح ، معطف من فرو الفقمة هو فقط اشـارة الى سمو ملكي ، ولا أهمية هناك اذا كان المعطف مصنوعا من فرو الارنب

أو الفقمة ، ويمكن أن تمثل الخمرة الثمينة ــ على خشبة المسرح ــ بخمرة حقيقية أو بشراب الفريز .

انه للفت النظر أن الشيء المادي الفعلي على الخشبة ــ مثلا ــ الماسة الحقيقية هي غالبا فقط اشارة لإشارة ترمز الى شيء مادي (اشارة ــ مثلاً ــ الى غنى الشخصية) وليست اشارة الى الشيء المادي بذاته . من ناحية أخرى ، ان الاشارة التي تتميز بتخطيط مفرط لمشهد بدائي يمكن أن ترمز الى شيء مادي بذاته مثلا .

في خيمة الطاي (Alltai) على خشبة المسرح ترتفع شجرة البتولا المورقة الى الابد وعليها تسع ثلم . تشير الثلم رمزيا الى مراتب العالم السماوي التي يدخلها الكاهن تدريجيا . عند أداء الطقس حيث يصعد الكاهن هذه الثلم ، يرتفع (الكاهن) في عيني الحضور من المرتبة الاولى الى الثانية حيث يؤدي في كل سماء مشهدا خاصا(٢) . (وهكذا كل ثلمة لا ترمز فقط الى السماء ككل ، بل أيضا الى أي قسم خاص فيها : السماء الاولى ، السماء الثانية ، السماء الثالثة ... الخ) .

مثال آخــر ،

تقام طقوس الارونت Arunt في أماكن اقرتها التقاليد : على الصخور، على الاشجار وفي السيرك . بالنسبة للوراموناك (Warramung) يمكن ان يقام الطقس في أي مكان. ولكن مكان الفعل يحدد بالرسم . هذه الرسوم التي تحدد المكان كانت ترسم إما على اجسام المشتركين أو على الأرض . لهذه الرسوم طبيعة خاصة . مثلاً ، تشير دائرة حمراء صغيرة على الظهر ، أو على بطن الذي يؤدي الطقس الى بركة . أو يصبغون الأرض باللون القرمزي مستخدمين صبغة بيضاء لرسم خطوط ملتوية عليها ترمز الى جدول او غدير . (هنا ايضا اشارات معينة على جسم الممثل ، او على الارض ترمز الى الاشياء بذاتها) .

ينبغي أن يعتمد المشهد اللفظي ــ والذي بحكم التقاليد المسرحية يقوم ممثل بوصفه للجمهور عند غياب المشهد المسرحي عن الخشبة ــ على وصف اما شيء مادي ، أو ايراد واحدة أو العديد من الاشارات التي ترمز للمشهد . نواجه مثل هذا المشهد الموصوف لفظياً في المسرح الهندي القديم . كما انه انتشر في العروض الطقسية للكهنة في كل مكان .

كل الاشياء التي هي اشارات مسرحية ــ بالنسبة لاوتكار زيش لها وظيفتان : الوظيفة الاولى والاكثر اساسية في اعطاء وصف فوتوغرافي للشخوص المسرحية ولمكان الفعل ، والوظيفة الثانية هي الاشتراك في الفعل الدرامي(٥) . ان الخصائص التي أوردها زيش يمكن تطبيقها ليس فقط على الاشياء المادية للمسرح بل حتى على أي شيء مادي نواجهه في حياتنا اليومية ، مثلا ، يصف العكاز ذوقي ، وربما ظروفي المادية . ولكن انا ايضاً استخدم العكاز : اتكيء عليه عندما امشي ، استخدمه في شجار .. الخ . في المسرح ــ على أية حال ــ كتمييز له عن الحياة اليومية ، كل شيء يغير إشاراته بسرعــة شديدة وبتنوع كبير ، يعبر مفيستو عن رضوخه لفاوست بواسطة قبعته . وفي ليلــة ويلبير غيز (Walpur gis) يعبر بقبعته ذاتها عن سيطرته المطلقة على القوى الشيطانية . في الحياة الواقعية ــ على أية حال ــ يمكن لثوب واحد وذات الثوب أن يكون اشارة الى حالة نفسية في غاية التعارض . مثلا ، نفس القميص غير مزرر يمكن ان يوحي بالجندي اللامبالي الذي يلبسه وهو جالس مع رفاقه منهمكا بشرب الخمر ، وحين يزرر القميص ، يشير الى موقف حريص ومركز واضح للابسه الذي يذهب ليرفع تقريراً الــى رئيســه .

فضلا عن ذلك ، ان الأشياء التي تلعب دور الاشارات المسرحية على الخشبة يمكن في سياق المسرحية أن تكتسب ميزات ، وخصائص ، وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية . ان الاشياء في المسرح ــ تماماً مثل الممثل نفسه ــ قابلة للتحول ، كما يمكن أن يتحول الممثل ــ على الخشبة ــ الى شخص آخر (شاب يتحول الى شيخ وامرأة الى رجل

الخ) . هكذا ايضا أي شيء يستخدمه الممثل يمكن أن يكتسب وظيفة جديدة كانت حتى الآن غريبة . ان الحذاء الشهير لشارلي شابلن في فيلم الاندفاع نحو الثروة ـ يتحول حين ينهمك شابلن في الاكل ، يصبح رباط الحـذاء معكرونة ، وفي ذات الفيلم ، لفافتين ترقصان كعاشقين . مثل هذه الاشياء المتحولة التي يستخدمها الممثل في العرض المسرحي هي شائعة كثيراً في المسرح الشعبي . ان اللعب بالأشياء ـ مثلاً ـ في مسرحية « بوكسو موسكنج »يطغى على كل العرض المسرحي . ان الذي يلفت الانظار في هذا العرض هي تلك اللحظات التي يجب فيها على الممثل أن يظهر بواسطة تمثيله مسعر النار قد تحول الى حصان ، والمقعد تحول الى قارب ، والمعطف العتيق المربوط بحزام تحول ـ عندما حمله الممثل بين يديه ـ الى رضيع(٦)

ان لغة الممثل ـ على الخشبة ـ هي نظام معقد من الاشارات. ان لغة الممثل ـ في المسرح ـ لها تقريبا جميع اشارات اللغة البشرية . وفضلا عن ذلك ، هي احدى مقومات الفعـل الدرامي . فيما بعـد ، سأعني باشارات لغة الممثل التي تقوم بوظيفة رسم الشخوص في المسرحية .

ان اللغة العملية هي نظام من اشارات متعددة ، لا يعبر المتكلم عن مضمون فكره بما ينطق فقط ، انما كلامه (لهجته ، ولغته الاصطلاحية التي تعبر عن جماعته ، ومفرداته وغيرها) هي ايضا ، وفي ذات الوقت اشارة لثقافته ومرتبته الاجتماعية .. الخ ... يستخدم الكاتـب المسرحي والممثل كل هذه الاشارات كوسائل وصفية للتعبير عن الوضع القومي والاجتماعي للشخصية . وغالبا ، تستخدم مختارات خاصة في الالفاظ لوصف انسان من هذه الطبيعة او تلك ، او تستخدم مفردات غير عادية ، او لفظ غير عادي ، واشكال وترتيب للكلمات ، وذلـك للتدليل على شخصية اجنبية . بالمثل ، يمكن لنسبة السرعة في الكلام ، واحيانا مفردات معينة أن تشير الى رجل عجوز . وفي بعض الاحيان ، قد لا تكمن المهمة الأساسية لكلام الشخصية الدرامية في مضمون الكلام بحد ذاته ، بل في تلك الاشارات اللفظية التي تحدد قوميته ، وطبقته

وغيرها . قد يعبر عن مضمون الكلام بواسطة إشارات مسرحية أخرى مثل الايماءة وما يماثلها . في مسرح الدمى ـ مثلا ـ غالبا ما ينطق الشيطان فقط بكلمات تجديف معينة كفيلة ان تحدده كشيطان . في بعض مسرحيات الدمى ، لا يتكلم الشيطان أبداً ، انما يمثل دوراً ايمائياً على الخشبة بدل المولونوغ والحوار .

ان التعبير اللفظي للممثل ــ على الخشبة ــ له عادة اشارات عديدة الكلام المليء بالاخطاء ــ مثلا ــ قد يحدد ليس فقط الاجنبي بل ايضا الشخصية الكوميدية. لذلك ان الممثل الذي يلعب دورا تراجيديا بالشخصية اجنبية ، او مندوبا لشعب آخر ــ كالقيام بدور شايلوك في محاولة وصف تاجر البندقية اليهودي كشخصية تراجيدية . هذا يحتم على الممثل تجنب طريقة اللفظ اليهودية ، أو محاولة اختزال استعمالها الى الحد الأدنى لان اللفظ اليهودي الجمهور قد يضفي لمسة كوميدية على المقاطع التراجيدية للدور(٧) .

لدينا في المسرح الشعبي حالات حيث مشاركة اليهود الذين يشوهون الكلام العادي بطريقة تقليدية تضفي جوا هزليا حتى على المشاهد الجدية وهناك مثال على ذلك من مسرحية (الملوك الثلاثة)(٨) .

هيرودوس : انتم من تضلعتم بمعرفة القانون يا خير الباحثين في الكتب المقدسة ، هل صدف أن علمتم ، او هل يوجد في الكتب المقدسة فقرة تتعلق بالمسيح الذي سيأتي وهو لم يسبق أن ولد من انسان ؟

اليهود : سنرى الى ما تقوله الكتب المقدسة ، اذا كان ذلك يسر سيدنا .

(يتجهون الى طاولة . ثم يفتحون كتابا ويقلبون صفحاته . ثم يعودون الى هيرودس . ينحني اليهودي الاول قائلا) :

اليهودي الاول : جاباش ، امبيش ، ثايك اوزورناك كولكـوى كولكاش(*) .

بما معناها : يا بلدة بيت لحم .

لقد ولدت سلالة سماوية ، هذا المخلص هو مفتدي العالم ، وهو في ــ فقرة اخرى ــ النبي الحقيقي .

هيرودس : اسكتوا

اليهود : لا يسره سماع ذلك ، اذهبوا وابحثوا له عن شيء آخر(٩)

تستحوذ الكوميديا ــ في هذه الحالة ــ على كل شيء ، والمشهد حيث اليهودي قام بدور شارح الكتب المقدسة ينتهي بالروتين التالي : يعطي كاسبار بقشيشاً ليهودي ليأتي الثاني مطالباً اياه بنصفه فيخرج الاثنان ويتخاصمان .

نجد هنا حالات متميزة لتعاقب او تمازج عناصر كوميدية وتراجيدية في المسرح الشعبي ، ان لشخصيات اليهود الكوميدية وظيفة مماثلـة لشخصية المهرجين عند شكسبير ومسرحيين آخرين حيث قد يعبر المهرج عن أفكار من نوع غايـة في الجديـة ، أو قـد يعبر عن أفكـار الكاتـب نفسـه .

كما هو الحال بالنسبة للملابس المسرحية ، كذلك هو بالنسبة للغة يختار الكاتب المسرحي والممثل قسما صغيرا فقط من نظام الاشارات الذي تمتلكه اللغة العملية ، كما توجد في اللغة العملية اشارات عديدة

(*) اقحام الفاظ عبرية في النص الانكليزي ولفظ كل كلمة فيها حرف (W) على انه حرف (V) لا يتسبب فقط بتحريف الدلالات ، بل يخلع جوا هزليا على كل شيء رغم جدية سياق النص .

خاصة بطبقة معينة من الناس (اللهجة الريفية مثلاً) . ولهذه اللغة علاقة وثيقة باللهجة (كإشارة) لمنطقة الشخص المتكلم ، وليس غالباً من الضروري للاعمال الدرامية ان تحدد المنطقة التي ينشأ فيها الفلاح . ان استخدام الممثل لخصائص تتعلق بمنطقة معينة ، واحيانا عملية مزج اساسية للهجات عديدة بعضها ببعض تؤهله أن يخلق لغة الفلاح .

ان مزج لهجات عديدة كهذه يتعارض والواقع ، ولكن ينجح بشكل فعال في وصف الفلاح الذي يقوم الممثل بدوره . في رأيي ، ان مثل هذه اللهجة التي نشأت بشكل مصطنع لها كل الحق في أن توجد على الخشبة . نواجه ظواهر كهذه فيما يتعلق بالثياب والمشاهد المسرحية ، مثلا : في اخراج كايزيلا لمسرحية (عروس بالمقايضة) تجنب المخرج — عمداً — استخدام ثياب شعبية من مناطق خاصة من بوهيميا وابتدع بدلاً عنها ثوبا مسرحياً يمثل فلاحة بوهيمية بشكل عام .

وجدت — في الماضي ولا تزال — وسائل فنية تقليدية في الفن المسرحي لتمييز حديث عامة الناس عن حديث المجتمع الرفيع . من بين تلك الوسائل الفنية — مثلا الادارة الاسلوبية المستعملة في فترات تاريخية معينة ومن قبل تيارات درامية معينة لجعل العامة يتحدثون نثراً والنبلاء شعراً(١) وهذا يتضمن أيضاً جميع لهجات المسرح التقليدية . مثلاً : يتكلم القيصر والنبلاء والروس — في المسرحيات الروسية — باسلوب رفيع يشوبه مزيج من عناصر مستمدة من الكنيسة السلافية . ويتكلم الفلاحون باسلوب وضيع ، أي باسلوب روسي مبسط . وكان الفرسان يتحدثون — في المسرحيات التابعة لمسرح الدمى التشيكوسلوفاكي — بلغة تشيكوسلوفاكية غير متقنة .

نجد تقاليد مماثلة لتلك التي تتعلق باللغة في الايماء المسرحية ، وفي الثياب ، وفي المشاهد وغيرها . ان المسرح الشعبي — بشكل خاص — غني بالحالات التي تعبر بوضوح عن تقليدية الثياب والأثاث . على أية حال ، هذه التقليدية Conventionality في الحديث لا توازي دائما

التقليدية في الثياب والمشاهد وغيرها . بالعكس ، الثيـاب التقليدية ـ على الخشبة ـ هي غالبا متحدة بنوع من الكلام الطبيعي القريب من الكلام العملي ، مثلا ، حتى الذين يحركون الدمى ـ في مسرح تقليـدي الغاية كمسرح الدمى ـ يستخدمون عناصر عديدة من المسرح الطبيعي . كارل نو فاك الذي هو احد أفضل مخرجي مسرح الدمى في تشيكوسلوفاكيا تباهى امامي أن دماه المتحركة تتكلم تماما كالناس الاحياء .

اذا فحصنـا قانون اوتكار زيش المتعلـق « بالتأسلب الموحـد » (Uniform Stylization) لعروض مسرحية في مراحل تاريخية مختلفة ولاساليب متنوعة لوجدناه غير صحيح . انه ينطبق ـ نسبيا ـ على حركة مسرحية معينة ولفترة معينة كانت في ذهن زيش . في المسرح الشعبي ، الاستعمال المتزامن لأساليب متنوعة في مسرحية واحدة هو ظاهرة واسعة الانتشار . وهي أيضا أداة مسرحية خاصة بالشكل بالاضافة الى الحالة التي ذكرت توا (دمج الكلام الطبيعي بمسرحية الدمى) . ينبغي أن نذكر أيضا التمثيل المشترك للممثلين الاحياء والدمى في المسرح الشعبي . انا شخصيا شاهدت طفلا يمثل مع دمى علىالخشبة في مونستر ـ ويستفولين(١١) . ان التمثيل النادر والمتزامن للممثلين والدمى يمكـن أن يرى في مسرحية (الملـوك الثلاثة) التي قدمت في (جودسكو) . يمشي ثلاثة من ملوك من البلدة ـ عبر قرى جودسكو ـ تقليدا للملوك الثلاثة المقدسين . يوجد دائما شخصان والثالث هو شخص خشبي انتصب فوق آلة شبيهة بالقرن . أثناء أداء اغنية ، ينبغي على هذا الملك الخشبي أن ينحني ، ولأداء ذلك لقد تم تحريك الشخص الخشبي بواسطة مقبض يحركة أحد الملوك الثلاثة وهو ماسك بالقـرن(١٢) .

يؤكد ف. ان. زاروزينا ان الواقعية والرمزية تتواجدان أحيانا جنبا الى جنب في العروض الدرامية للشعب نفسه . وكما رأينا توا أنهما يتداخلان فعليا . يواجه أحدنا ـ في ذات المسرحية ـ ميزات واقعية

للثياب مثل (ارتداء الممثل لذنب كي يلعب دور حيوان ، وتلوين جسم الممثل ليماثل لون ريش الطير الذي يقوم بدوره) ، وفي ذات الوقت يمكن أن تكون الرمزية مدهشة في الاثاث وفي تصاميم المشهد(١٣) .

ليس المسرح الشعبي وحده الذي يدمج أساليب مختلفة . نجد ذلك في فنون أخرى ، دمج الأساليب ـ في العمارة ـ هو ظاهرة عامة . كان فنانون محدثون امثال بيكاسو والمستقبليون معتادين على دمج قطع من أشياء حقيقية بلوحاتهم التكعيبية ، ونجد غالبا مونتاجا مماثلا على اغلفة الكتب . حيثما نظرنا ـ في الفن الشعبي ـ نجد غالبا اساليب متنوعة في النتاج الفني ، في قصة ما ، أو في أغنية .

ان التعبير اللفظي للمسرح هو بنية اشارات مؤلفة ليس فقط من الاشارات اللغوية ، بل أيضا من اشارات أخرى . مثلا ، الكلام الذي ـ يفترض به الاشارة الى المرتبة الاجتماعية للشخصية ـ ينطق بمصاحبة ايماءات الممثل ويستكمل بثيابه وبالمشاهد التي هي بدورها شارات للوضع الاجتماعي للشخصية . ان عدد الميادين ـ في المسرح ـ التي تستمد منها الاشارات المسرحية كالثياب ، والمشاهد ، والموسيقى وغيرها هي احيانا كبيرة واحيانا صغيرة ، ولكن دائما متعددة .

ان الكلام العملي له ـ فضلاً عن ذلك ـ اشارات محددة أخرى تتوقف على الشخص الذي نحدث أو نخاطب ، وهذا يلعب دورا هاما في المسرح . وكذلك تغييرات اسلوب الكلام التي هي غالبا مصحوبة بلباس خاص في المسرح .

ينبغي أيضا أن تذكر الاشارات الخاصة بالكلام مثل ترتيب الألفاظ ، وطريقة دمج الالفاظ لتكوين العبارات والجمل ، وتوزيع الوقفات القصيرة في الكلام ، والوسائل اللفظية الأخرى التي تعم المقطع ككل وتعطيه لونا تراجيديا أو كوميديا(١٤) . على أية حال ، لا تتحقق الأدوار الكوميدية والتراجيدية بالوسائل اللفظية فحسب ، بل بالثياب التي

يرتديها الممثل ، وبمكياجه او قناعه . ان الوسائل المستخدمة في الدلالة على ثياب الشخصية الكوميدية هي غالبا مماثلة للأدوات اللغوية . من بين هذه الادوات الشائعة تلك التي تدعى بالمصطلح الايطالي (Lazzi) اي دمج كلمتين متناقضتين لأحداث سخرية (Oxymoron) ، والابدال في حروف وأصوات أو مقاطع الكلمة (Metathesis) (*) . نجد شيئا مماثلا في مظهر ثياب الشخوص الكوميدية أو في مكياجهم أو في أقنعتهم . بالاضافة الى ذلك ، كانت ولا تزال توجد اشارات مسرحية تقليدية خاصة بالثياب التي بواسطتها يصبح ادراك الشخصية الكوميدية ممكنا مباشرة (مثلا ، قبعة المهرج وذنب الثعلب الخاص بـ (Hans Warst) وغيرها) .

يوجد في كل دراما ـ تقريبا ـ وخصوصا في (دراما الشخصية) مسألة تصوير دور معين ، طرطوف المرائي ، هارباكون البخيل . وكذلك الشخصية التي تتمتع بجوانب متعددة مثل ، البخيل ، الاب المحب ، وشايلوك الماكر ... هؤلاء جميعا يجتمعون في دور واحد ويستخدم المسرح لتحقيق هذه الغاية كل ما يتوفر لديه من وسائل . من ضمن هذه الوسائل ـ الوصف الذاتي لدور الشخصية (Autocharacterization) ان حديث الشخوص المسرحية في المسرحيات الدينية للقرون الوسطى ، وفي المسرحيات الأخلاقية والشعبية هو خير مثال على الوصف الذاتي للشخصية . تقع حالات أقل وضوحا في تراجيديات شكسبير وبوشكين ، وكذلك في مسرحيات اخرى حيث يلقي الممثل مونولوغا يعرّف الجمهور بالجوانب الاساسية من سلوكه . ولكن مضمون المونولوغ ليس وحده الذي يخدم كوسيلة في الوصف الذاتي للشخصية . لقد تحققت تلك الغاية بواسطة « لهجة الشخصية » (العبارة لـ زيش) . دعونا نذكر

(*) Oxymaron هي اداة استعارة تجمع ـ ظاهريا ـ بين عنصرين متناقضين : فنقول مثلا ، يا للخفة الثقيلة او عبث رزين Metathesis تعني الابدال داخل الكلمة ، او في الحروف والاصوات او المقاطع ، مثال ، اتراح بدل افراح . (المترجم)

ان ايجاد لهجة للشخصية ملائمة لكل دور في المسرحية هو المهمة الحاسمة للكاتب المسرحي والممثل . كما يجب أن نعترف بأن اللهجة السيكولوجية قد طبقت بنجاح على تنويعات كثيرة لمسرحيات شعبية قدمت في المسرح الشعبي . بالاضافة الى الوسائل اللفظية ، يتحقق وصف الدور بالثياب (ثياب المرأة في طرطوف ، والبخيـل بلوجسكين في تقديم مسـرحية « النفوس الميتة » وغيرها) . ويتحقـق وصف الدور أيضا بواسطة محاكاة أو إيماءات الممثل . وهنا تساعد المشاهد كثيراً . مثلاً ، غرفـة العازب المسن الكســول في مسرحية جوجول « الزفاف » ، ومكتب فاوست العالم يعبران بشكل رائع عن شخصية المقيم فيها . بشكل عام ، المشاهد في المسرح الشعبي لها أهمية قليلة ولا تستخدم عادة كوسيلة لتصوير الشخصيات نفسيا . ان دور المشهد – في المسرح الشعبي – يتعهد به للاثاث والملابس المسرحية .

يعبر عن وصف الأدوار ليس فقط بالوسائل التي ذكرناها الآن ، بل أيضا « بالفعل » . لا يصف البارون – في مسرحية بوشكين « الفارس الشره » – نفسه بالالفاظ فقط على انه رجل غارق بشكل جنوني في حب ثروته ، بل يثبت ذلك عمليا على الخشبة وذلك بايماءاته وسلوكه وأمور اخرى . وتكمن الوسيلة الأخرى لوصف الشخصية سيكولوجياً في كلام الشخصيات الأخرى عنه. وهذا الوصف تدعمه نوعية ثياب الشخصيات التي هي على علاقة ودية مع الشخصية التي يراد تصويرها . مثلا ، تصف ثياب المساجين الرثة – في اوبرا فيدليو لبتهوفن – الحاكم الظالم والوحشي(١٥) .

توجد بالاضافة الى ذلك حركات عديدة في المسرح لها إشارات لفظية خاصة بتصوير الممثل كممثل : لغــة الممثل الخاصة ، أو لغــة الخشبة التي تبرز ليس فقط كمسألة القاء بل أيضا كتجويد معين . كما توجد أيضا ايماءات الممثلين التي تصور الممثل فقط كممثل .

ان تحليل نظام الاشارات التي تشكل لغة الخشبة المستخدمة من قبل الممثلين في المسرحية يؤكد ان جميع هذه الاشارات موجودة ، حتى وان لم يكن غالباً ، في أشكال ادبية أخرى ذات لغة شعرية (كالرواية والقصة وغيرها) . والفرق – على اية حال – بين تلك الأشكال الأدبية والمسرح هو ان « اشارة الكلام » في المسرح هي فقط احدى مقومات بنية التعبير المسرحي ، ولهذه البنية ذاتها تنتمي المحاكاة ، والايماء ، والثياب ، والمشاهد وكذلك اللغة .

ان تعددية الاشارة (Plurisignation) تزداد أكثر بحكم ان الدور الذي يلعبه الممثل له اشارات مختلفة حين يكون الجمهور ملما بجميع الشخوص التي في المسرحية ، أو بعدد كبير منهم . ينبغي على طرطوف – في كل حركة منه ، وتجويد في الكلام حتى المشهد الأخير – أن يظهر لارغون كانسان طيب ، وللجمهور كشخص مراء ومثير للاشمئزاز يدعي الطيبة . اليكم حالــة مماثلة ولكن أكثر تبســيطا : في اخراج حكاية « الصغيرة صاحبة الثوب والقبعة الحمراء » كان يجب على من يلعب دور الذئب الا يجعل الجمهور يجد صعوبة في الاعتقاد بأن الحفيدة غير قادرة على ادراك الذئب المتخفي في شخصه . ومن الناحية الاخرى ، على الممثل ان يظهر – طيلة الـوقت – وكأنه الذئب ، والا سيعتقد الجمهور والحفيدة بأنه المراة العجوز . في الحقيقة ، يجب على الممثل الذي يقوم بدور طرطوف ان يفعل ذات الشيء .

تكمن تعددية الاشارة – بشكل خاص – في أداء الممثلين لأعمال كتاب رمزيين ، حيث تحمل شخوص معينة للجمهور وللممثلين آخرين اشارات عديدة . توجـد في مسرحية (هانيـل هيملفارت) لهوبتمن شخصية بالنسـبة لهانيل هي معلم ، وبالنسبة للممثلين الآخرين والجمهور هي كل من المعلم (غوتولد) وشخص اجنبي . والراهبة مارثا هي – بذات الوقت – راهبة وأم ، ونواجه مثل هذه الظاهرة في مسرحية (الجرس الغارق) لهوبتمن ، وفي مسرحيــة (بيرغنت) لابسـن وفي مسرحيات رمزية أخرى .

تقرر طبيعـة الاشارة المسرحية أيضـا العلاقـة المميزة للجمهور بالاشارات المسرحية . انها علاقة تختلف تماما عن علاقة الانسان بالشيء المادي الحقيقي أو بالشخص الفعلي . عادة تثير مشية وايماءات الرجل المسن في الحياة الواقعية الشفقة ، بينما ذات المشية والايماءات ــ على الخشبة ــ تخدم غالبا وظيفة كوميدية .

يجب أن نعترف ان العروض المسرحية تتميز ــ عن جميع الاعمال الفنية الأخرى وعن الأشياء الماديـة التي هي أيضا اشارات ــ بغزارة اشاراتها . هذا يمكن ادراكه لأن العرض المسرحي هو بنية مؤلفة من عناصر فنون مختلفـة كالشعر ، والفنـون التشكيلية ، والموسيقى ، والرقص وغيرها ، ويجلب كل عنصر ــ بحد ذاته ــ الى الخشبة عدداً من الاشارات ، ولكن بعض هذه الاشارات يختفي أو يزول . مثلا ، يفقد النحت احدى ميزاته الأساسية، اي الأشكال المختلفة التي يكتسبها حين يفحص من اتجاهات بصرية متعددة ، لأننا ــ في المسرح ــ نشاهد قطعة النحت من منظور واحد فقط(١٦) . بالمثل ، تفقد أعمال فنية أخرى جزءاً من اشاراتها حين تكون على الخشبة . من ناحية أخرى ، باندماج هذه الفنون مع أدوات تقنية للمسرح يمكن للعديد من عناصرها أن تكتسب اشارات من جديد . مثلا ، تستطيع قطعة نحت تحت اضواء مختلفة أن تعبر عن أمزجة مختلفة . يمكن خلق جو حيوي نابض بالحياة وذلك بواسطة اضاءة قطعة من النحت بألوان براقة . وباستخدام اضاءة مظلمة ، يمكن اقامة جو كئيب وموحش . وباتحاد الموسيقى مع ايماءات والفاظ الممثل الذي يلعب دور رجل يموت تعبر بشكل حسي أكثر عن الحزن وغيره . وهكذا حين تتحد عناصر معينة لأنواع مختلفة من الفنون مع عناصر فنون أخرى تكتسب هذه الفنون اشارات جديدة .

هذه التعددية للاشارة في الفن المسرحي تزداد بحكم ان متفرجين مختلفين يفهمون ذات المشهد بطرق مختلفة . لنأخذ مثلاً ــ مشهد فراق حيث ترافق الحوار موسيقى . للمتفرج الميال الى الموسيقى ، سيكون

المعنى الغالب مرتبطا بالموسيقى ، أما المتفرج المعني بالالقاء ، سيكون الالقاء لديه هو العنصر الحاسم وستكون الموسيقى شأن ثانوي . هذا التعدد لاشارات الفن المسرحي يميز المسرح عن أي فن آخر ، ويجعله قابلا للادراك ـ في آن واحد ـ من قبل متفرجين ذوي أذواق ومستويات جمالية مختلفة .

لو قارنا المسارح الطبيعية والواقعيـة لوجدنا استخدام المسرح الطبيعي لفنون أخرى (كالموسيقى ، والرقص ، وغيرها) هو غالبا أقل من المسرح اللاواقعي . من الناحية الأخرى ، تتمتع الشخوص، والثياب، والمشاهد ، والأثاث ـ في المسرح اللاواقعي ـ بفيض من الاشارات أكثر من المسرح الطبيعي حيث للثياب والمشاهد عادة اشارة واحدة فقط . طبعا بهذه الطريقة يحد المسرح الطبيعي من استعمال الوسائل المسرحية.

ان دور الممثل هو بنية من اشارات غاية في التعدد : اشارات يعبر عنها بالكلام، بالايماءات، بالحركات، بالوقفات، بالمحاكاة ، بالثياب وغيرها، ولكي يعبر الممثل عن اشارات مسرحية مختلفة ، يستعمل ـ في آن واحد ـ أشياء متباينة كالثياب والشعر المستعار بالاضافة الى ايماءاته (سواء كانت طبيعية او مفتعلة) وصوته وبالتأكيد عينيه وغيرها .

نستطيع أن ننقل مفهوم النسق La langue والكلام (La Parole) من حقل الظاهرة اللغوية الى ميدان الفن . مثلا ، كما يفترض في المستمع أن يكون متقنا اللغة جيدا ـ اللغة كواقع اجتماعي ـ لكي يفهم كلام المتكلم المفرد ، كذلك بالنسبة للفن . لا بد أن يكون المشاهد مهيئاً لتلقي الاداء الافرادي للممثل ، أو لأي فنان وذلك عـن طريق اتقانه لغة ذلك الفـن كمعيار اجتماعي . هذه هي نطقة الانسجام بين حقل اللغة وميدان الفن.

ولكن يوجد بين عمليات ادراك اشارات اللغة واشارات الفن اختلاف في المبدأ . في مجال اللغة ـ أي اللغة كوظيفة للتواصل ـ تقوم عمليـة الاستجابة تقريبا على الشكل التالي : نسمع أولا تعبيرا ثم نزيل منه كل

شيء فردي ، ونصب اهتمامنا فقط على ما سمعناه في العبارة ، أي نصب اهتمامنا على اللغة كواقع اجتماعي . مثلا ، لو تفوه شخص أجنبي بعبارة كهذه : « ابنتك هو فتاة جيدة » لادركنا أنه يعني « ابنتك هي فتاة جيدة » . ولن تزعجنا كثيرا الاخطاء التي ارتكبها .

ان عملية فهم العمل الفني هي مطلقا مختلفة . نحن ندرك العمل المنجز فنياً أو الدور المتقن في مسرحية ، أو الاداء الموسيقي ، أو الاغنية على شكل Whole « كل » . اذا قام ممثل موهوب بتمثيل (عطيل) ، يبدو لنا ـ وهذا ما يحاول أن يقنعنا به ـ ان كل شيء في عرضه وفي دور (عطيل) الذي لعبه هو صحيح فنياً وجيد بما في ذلك الملابس ، والايماءات ، والوقفات ، وتلوين الصوت ، وتعابير الوجه وغيرها . لذلك اذا قلد عرضه ، سيشمل التقليد كل التفاصيل ـ الايقاع في كلام عطيل حسب تقاليد الممثل الشهير ، تلوين صوته وايماءاته وغيرها . في محاكاة كهذه ، يتم غالباً تقليد العيوب الفردية للممثل أيضا لأن هذه العيوب في ذهننا لا تنفصل عن الصورة (الكلية) للدور . بهذا الصدد يروي ستانسلافسكي القصة التالية :

ذهب معلم في مدرسة للدراما وراء الكواليس بعد عرض مقطع من اخراج طالب . واحتد غضبه فقال : « أنتم ناس لا تومئون برؤسكم أبداً . ان الرجل الذي يتكلم بوضوح يومىء برأسه » . الايماءة بالرأس هي قصة بذاتها . تمتع ممثل رائع بنجاح عظيم وكان له العديد من المقلدين . ولكن لسوء الحظ له عيب محبب ، أعني ايماءة بالرأس . وأدرك أتباعه حقيقة أن صاحبهم له موهبة عظيمة ، له قدرات نادرة وتقنية مذهلة . ولكن بدل أن يأخذوا عنه الصفات الحسنة التي يصعب اكتسابها من الآخرين ، نسخوا عنه فقط عيوبه ـ الايماءة بالرأس ـ التي هي أشياء يسهل اكتسابها (١٧) .

ان معارضة ستانسلافسكي للمحاكاة الخالية من الابداع كان لها ما يبررها . ثمة فرق بين ما يقوله هنا وما نقوله نحن . نحن نتحدث

فقط عن وقي الدور الذي انجز . بينما يتكلم ستانسلافسكي عن عمل الممثل الخلاق . في الوقت الذي يجب على كل ممثل فيه استخدام ـ حسب تقاليد الدور ـ منهج الممثل الشهير ، عليه أيضاً أن يستخدم شخصيته هو من جديد ، وتلون صوته ، وحركاته ، وعينيه ... الخ .

الآن سننتقل الى وضع بعض الملاحظات عن الفولكلور . ان ظاهرة الفولكلور : كالأغنية ، والحكاية ، وأشكال السحر ، ونماذج أخره تناهز ظاهرة الدراما . ان ظاهرة الفولكلور الشفهية (Oral) هي كظاهرة الممثل لا تنفصل عن الشخص الذي يقوم بها . يختلف المستمع لهذه الظاهرة عن قارىء القصيدة أو الرواية في أنه لا يستطيع ان يفصل الظاهرة الفنية ذاتها عن المؤلف أو الراوي . لذلك من الخطأ أن نعرّف نص الحكاية دون اعتبار للكيفية التي تروى بها . فضلا عن ذلك ، ان شخصية الراوي هي أكثر ارتباطا بما يروي من شخصية الممثل وهو يؤدي دوره على الخشبة . كل ما يعنينا في أداء الممثل هو كيف يستخدم الوسائل الدرامية المتوفرة لديه ، أي كيف يستخدم صوته ، حركات جسه ، وغيرها لكي ينتج عرضاً درامياً . سواء كان الممثل ـ الذي قام بدور رائع لبطل ايجابي ، أو لوغد شرير ـ هو شخص سيء أو طيب هذا سؤال لا يعنينا بشيء . على أية حال ، هذا لا يصح في مجال سرد الفولكلور ، لأن الراوي غالبا ما يستخدم شخصيته وخصائص الحياة الواقعية كوسائل فنية . يذكر الاخوة سوكولوف قصة الراوي سوكولون كوزميج بيتر وفيج الذي كان موضع سخرية ومضايقة . كان سوزون يدخل نفسه في الحكاية التي يرويها (كتوم المغفل) . « كان يوجد فلاح له ثلاثة أبناء . كان أثنان منهما ماكرين والثالث غبي مثلي . ثم يتابع وصف المظهر البائس (لتوم المغفل) قائلا بأنه تماما كمظهره : « ملوث بالمخاط ، ومبثر ، وسائل اللعاب » . وبهذا الوصف الحي يثير ـ لا ارادياً ـ عاصفة من الضحك في مستمعيه (١٨)

يقارن الجمهور في المسرح الشعبي ـ وباستمرار ـ بين الدور الذي يلعبه ممثل فلاح وبين حياة الممثل الخاصة . في المسرح ـ كما في فنون

اخرى ـ هناك اشارات تنتمي فقط لحركات فنية راسخة . مثلا ، كان يوجد في التراجيديا القديمة اشارات خاصة تتميز الشخصية الرئيسية عن الشخصيات الثانوية ، وتلك الاشارات كانت ركن الخشبة المسرحي التي منها يدخل الممثل ، وفي أوبرا القرن الثامن عشر كان قد وضع النظام التالي :

يقف جميـــع العازفين على الآلات المنفردة في صف واحـــد موازٍ لأضواء مقدمة المسرح ؛ وتقف الشخصيات الكوميدية في وسط المسرح ويقف الكورس في خلفية المسرح . في مقدمة الخشبة، كان الترتيب ضمن الصف الاول الموحد القياس : كان الممثلون الذين يقومون بأدوار رئيسية على يسار الجمهور . وكان كل منهم يتخـــذ موقعه حسب أهميته من اليسار الى اليمين . يحتل البطل أو العاشق الرئيسي مكانة الشرف وهو الاول من اليســار لانــه هو الذي يقوم بالدور الرئيسي مـــن حيث الاهميـــة (١٩) .

إذن كانت هذه الأماكن التي شغلها الممثلون إشارات لأدوارهم . كانت ملابس دوتوري ، وبانتلون وغيرهم ـ في الكوميديـــا ديلارتـــي ـ تصف للمتفرج هذه الادوار بدقة (٢٠) .

في الواقع هذه ليست مسألة مراحل تاريخية معينة تتمتع باشارات مسرحية خاصـــة بها ، تتغير ـ في مرحلـــة أخـــرى ـ مـــع تغيير كل الاسلوب المسرحي لتحل محلها اشارات أخرى . هناك ممثلون كثيرون يضيفون إشارات الى أدوار مختلفة .

ويعاد تكرار هذه الاشارات (ولا يجوز العكس) من قبل الأتباع الى أن يبرز ممثل موهوب معيداً صياغة الدور مـــن جديـــد ، نابـــذاً الاشارات القديمة التابعة لسابقيه ومبدعاً إشارات جديدة . وهـــذه الاشارات تتكرر فيما بعد من قبل أتباعه .

نحن نعرف مجموعة اشارات كانت تعتبر خاصة بهملت من حيث الملابس ، وتعابير الوجه ، والايماء اثناء الكلام ، وطريقة القاء مقاطع معينة وغيرها . وهذه الاشارات كان قد ابتدعها ممثل شهير وصارت ضرورية لأتباعه والجمهور الذي نشأ عليها .

كل دور خلاق في العرض المسرحي ـ تماماً ككل ابداع حر في أي فن آخر ـ يصارع ضد الاشارات التقليدية في محاولة لاستبدالها باشارات جديدة .في المسرح ـ إذن ـ جميع الظاهرات المسرحية ليست الا إشارات لاشارات ، أو اشارات لأشياء مادية . رغم أن الممثل يعبر عن منزلته الملكية بثيابه، إلا أن الاشارة الى عمره تتسم بطريقة مشيته. أما الاشارة الى أنه يمثل شخصية اجنبية ، فتتم بواسطة كلامه . مع ذلك ، لا نزال نجد في الممثل ليس فقط نظاما من الاشارات ، بل أيضاً شخصاً حياً . وهذه الحقيقة يمكن ملاحظتها بسهولة خصوصاً عندما يشاهد المتفرج على خشبة شخصاً على علاقة به أو بها . مثلاً ؛ ام تشاهد ابنها يقوم بدور ملك ، أو أخ يقوم بدور الشيطان . . . الخ . هذه الثنائية ذاتها يختبرها المتفرج حين يرى ـ في أدوار جديدة ـ ممثلا كان يعرفه على الخشبة منذ زمن بعيد . ويختبر المتفرج هذه الثنائية بدرجة أقل حتى حين يشاهد الممثل للمرة الاولى .

ان هذا الشعور بالثنائية الذي يساور المتفرج وهو يشاهد الممثل له أهمية كبيرة . أولا ، تصبح جميع الاشارات التي عبر عنها الممثل مفعمة بالحيوية . ثانياً ، يؤكد ـ بذات الوقت ـ الشعور الثنائي بالعرض على أنه من المستحيل المطابقة بين الممثل والدور الذي يلعبه . وأنه لا يمكن اقامة معادلة بين الممثل والشخصية التي يمثل ، وان ملابس ، وقناع ، وايماءات الممثل ليست إلا « إشارة لإشارة » (Sign of sign) ترمز الى الشخصية التي أراد الممثل تصويرها .

كانت هذه « الثنائية » قد أبرزت بوضوح من قبل جميع انواع المسارح اللاواقعية ، وكانت عقبة في طريق تحقيق (الطبيعة المطلقة) في

المسرح الطبيعي . وهذا يفسر أسباب مطالبة أحد المخرجين — في المسرح الطبيعي — من الممثل بالاقلال من الظهور العلني بين الناس ، وإلا سيفقد الكثير من المتفرجين الشعور بواقعية ما يتوهمون رؤيته حين مشاهدتهم الممثل ذاته بدور « الملك لير » أو « هملت » وسوف لن يتمكنوا من تخيل أنهم يشاهدون «لير» الحقيقي أو « هملت » الحقيقي وليس مجرد ممثل يلعب هذا الدور .

بالنسبة لتمثيل الممثل ، كان ولا يزال هناك تياران : من ناحية ، يبذل الممثلون جهداً كبيراً من اجل المكياج والالقاء وغيرها وذلك لكي يكونوا كليا مختلفين في كل دور . ومن ناحية أخرى ، يتصرف الممثل قصداً بطريقة خاصة لدرجة تجعل تمثيله — في كل دور — قابلا للادراك من خلال صوته أو من خلال مكياجه الخفيف ... الخ .

لا يوجد في مسرح الدمى الممثل كشخص حي . ولكن هنا حركات الدمى هي محض إشارة لإشارة . في مسرح الدمى حيث تتكلم الدمى ، لا يبقى من الشخص الحي الا صوته ، وعبر هذا الصوت تدنو الدمى من الشخوص الحية .

ان تحليل الاشارات في المسرح يدفعنا الى ابداء ملاحظة شيقة أخرى . هناك تقنية معروفة مثل استخدام الممثل لعناصر فن معين للتعبير عن انفعال متصاعد (كتسارع الحركة في الرقص) . ولكن حين لم يعد الممثل قادرا على تحقيق غرضه بالوسائل التعبيرية لحركاته ، يأخذ باستكمال تصاعدها بالهتافات (أي اللجوء الى وسائل صوتية) . والعكس بالعكس ، حين تصبح وسائل الصوت لدى المغني — في الكريشيندو — غير كافية ، يبدأ المغني باستكمال تصاعد غنائه بالرقص أو بالحركة . احياناً قد لا يستكمل الرقص أو الحركة بالأغنية فقط أو الأغنية لا تستكمل بالرقص ، عندما تستبدل الواحد بالأخرى . كما أن هناك تقنية شكلية مماثلة وهي الغاء عنصر يتعلق بنوياً بعناصر أخرى

تابعة للحدث المسرحي . هذا يتجلى حين يكون الممثل مستخدما ايماءات في اشد قسم انفعالي من دوره ، وفجأة يتوقف عن الايماء بالحركة ، مستعيناً بالكلام فقط . أو يتوقف الممثل عن الكلام ليعبر عن انفعاله بالايماءة فقط . ان الوسائل « الشكلية » التي ذكرت هنا تستخدم ـ أحياناً ـ في حالات أخرى حين لا يكون تصاعد الحدث الانفعالي معرضاً للمجازفة .

ان التحليل المفضل للاشارات المسرحية يساعدنا في شرح وسائل شكلية اخرى خاصة بالمسرح .

المراجع :

(١) Cimpare my article «kroi jako znak. funkcni a strukturani pojetiv narodopisu» in Slovo as lovesnost, 2(1936),pp,43ff, and book Funkcie Kros ana moravkom Slovensku (Spisy Narodopisneho odboru Matice Slovenskej v Turcianskom Sv. Martine Sv, 1937).

(٢) إن مصطلح « إشارة الاشارة » يختلف عن مصطلح رومان ياكبسون في مقالته هذه حيث

Sach v Symbolice Pushkinove in Slovo a Slovesnost, 3 (1937), pp, 2ff.

« إشارة لاشارة » تعني انتقال الاشارة من فن معين الى فن آخر : كوصف النحت في الشعر .

(٣) V. N. Xaruzina, «Primitivnye formy dramaticeskogo iskusstva» Etnografia, 2 : 3 (Moskva-Lendingrad, 1927). P. 67.

(٤) Emile Durkheim, les formes elementaires de la vie religieuse, le systeme totemique en Australie. 2nd edition (1925), PP, 532-53. Compare V N. Xaruzina, «Primitivnye formy dranatic eskogo iskusstva» P. 67.

(٥) Otakar zich. Estetika dramatickeho umeni. teoreticka dramaturgie (1931). P. 232.

(٦) S Pisarev and S. Susiovic, «Dosjul'naja igra-Komedija Poxomuskoi, «krest'janskoje iskusstvo SSSR. Sbornik Sekcii Krest'janskogo iskusstva komiteta sociologiceskogo iskusstva komiteta sociologiceskogo izucenija iskusstva. I.Iskusstva servera. Zaonez je (Leningrad : 1927), P. 184.

(٧) Conpara Vl. Iv. Nemirovic-Dancenko, Iz proslogo (Leningrad : 1936), pp, 180-1.

(٨) Jul. Fejfalik, Volksschauspiele aus Mahren (Olomouc; 1864), pp, 59 ff

(٩) كانت العبرية هي اللغة التي قصد اليهود قراءتها ، هذه احدى الحالات التي تستعمل فيها لغة تقليدية لتمثل لغة اجنبية في الفولكلور ، رغم أن الاستشهادات التي قراها اليهود هي عبرية ، ولكن يصعب هنا معرفة الالفاظ العبرية فيها .

(١٠) كانت احيانا شخصيات الرجال — في مسرحيات القرون الوسطى — تتميز عن شخصيات النساء بتباين في المقاطع الشعرية . اذكر كريجسكي ذلك في مقالته :

«Jazykova karikatura v dramaticheLiterature» (Sbornik Matice slovenskej, xv, 1937) p. 388.

(١١) P. bogatyrev «puppentheater in Munster in Westfallen,» Parger presse, 23:8, 1931.

(١٢) J. baar in Cesky lid, 1892, p. 565, and j. F. Hruska Iri Kralove na Chodsku», ibid., 6, 1897, p. 244.

(١٣) «Primitivnye formy dramaticeskogo iskusstva», Etnografia, 3:6, (1928), p. 28.

(١٤) يختلف عن الكلام العملي حيث التمييز بين الكوميدي والتراجيدي يقدمه الشخص المتكلم .

(١٥) توجد وسيلة أدبية لا مسرحية في المسرح المعاصر تساعد في وصف الادوار وهي البرنامج المطبوع .

(١٦) Compare Jan Mukarovsky. «troji podoba T. G. Massaryka» (Nekolik poznamek k problemantice plastickeho portrefu). Lidove noviny, 27/2 (1938).

(١٧) K Stanislavskij, My Life in Art. (in the Russian Original pp. 144 ff.).

(١٨) Boris and jurij Sokolov, Skazki i pesin Belozerskago Kraja (1915) pp. Lx 111 LXiX.

(١٩) A. A. Gvozdev, «ltogi zadaci naucnoj istorii teatra» in the book zadacii imetody izucenija iskusstv (Rossijskij Institui iskusstva Acamemia, Petersburg : 1924). p. 119.

(٢٠) لمقارنة عملية دمج القاء مسرحي بآخر في حركات مسرحية مختلفة ، انظر : ل
Honzl Slava a bida divadel, pp. 178-207.

* * *



مساهمة في دراسة الاشارات المسرحية

بيتر بوغاتيريف

مسرح الدمى هو أكثر الاشكال التقليدية وضوحاً للمسرح . يعمل بعض مخرجو الدمى باجتهاد التوكيد على الهوية المميزة لمسرح الدمى . في حين يحاول البعض الآخر أن يدنو به قدر الامكان من مسرح التمثيل الحي أو الطبيعي . ولكن حتى حين يهدف مخرجو الدمى الى النزعة الطبيعية في محاولة جعل ممثليهم يشبهون، قدر الامكان ، الممثلين أو الناس الأحياء ، الا أن جل ما ينجزوه هو التوكيد بشدة اكثر على تقاليد مسرح الدمى — لأن ذلك هو قانون الدياليكتيك . كلما كان تنغيم (intonation) صوت الممثل الذي ينطق بألفاظ الدمية أكثر طبيعياً ، وكلما اقترب حديثه من الحديث العلمي ، كلما ادركنا الفرق بين الشخص الحي والدمية الصغيرة ، وكلما كانت حركات الدمية اكثر طبيعية كلما برزت تقاليد مسرح الدمى بوضوح أكثر .

ان الخيوط التي بواسطتها تدار الدمى والأبعاد المصغرة للممثلين المصنوعين من خشب والذين يفتقرون الى تعابير الوجه ، والايماءات المتيبسة ، والخصوصيات المتعددة الأخرى لفن الدمى — هذه كلها تذكر المتفرج بأن ما يراه هو مجرد مسرح . أي أنه تجريد مسرحي للحياة فحسب وليس الحياة بذاتها . ان تمسرح (Theatricality) الدمى المدهش في وضوحه قد لفت أنظار جميع الناس في كل الازمنة وعلى مختلف اتجاهاتها .

لقد لفت مسرح الدمى الانظار ، لاسيما في عصور كان على المسرح أن يقاتل من أجل المسرح ، من أجل حق أن توجد حياة مسرحيةخاصة على الخشبة تخضع لقوانين خاصة بها . ومن بين المصلحين المسرحيين أثنى غوردون غريك على مسرح الدمى لهذه الاسباب قائلا : « يجب أن يطرد الممثل من المسرح لتحل محله الدمية السامية التي تحقق بطاعة قصد مبدع الفعل المسرحي » .

وهناك عدد من المخرجين المعاصرين الآخرين الذين يعودون الى الادوات الشكلية لمسرح الدمى ، وكذلك ممثلون يقلدون الحركات الضئيله للدمى في حركاتهم الخاصة .

ان الشخصية المميزة لمسرح الدمى– وبشكل خاص الأدوات الفنية والتقنية التي تميزه عن مسرح الممثل الحي – هي واضحة لدى جميع تلاميذه ، ولكن ربما ما ليس جلي للغاية هو كون الاشارات التي هي عادية في كل عرض مسرحي قد تم التعبير عنها بطريقة مدهشة جداً في مسرح الدمى . غير أنه لمفيد خاصة القيام بتحليل الاشارات المسرحية وادراكها من قبل الجمهور على أساس المادة التي يقدمها مسرح الدمى ، لأننا سنرى هناك بوضوح ماهو « ضمني » في مسرح الممثلين الاحياء .

لقد حاول اوتاكار زيش ، المنظر التشيكي البارز للمسرح ، أن يحلل كيفية ادراك الجمهور لمسرح الدمى . وهذه هي استنتاجته : ثمة تناقض بين المفهومين لما ندرك حسيا . يمكن أن تفهم هذه الدمى اما على انها بشر أحياء أو كدمى لاحياة فيها . واذا عالجنا الدمى فقط بواحدة من هاتين الطريقتين ، سيبرز احتمالان :

أ) يمكن أن نعتبر الدمى كدمى ، أي سنؤكد على مادتهم غير الحية. عندها هذه المادة هي شيء حقيقي لنا ، ولا نستطيع أن نأخذ جدياً حديثها وحركاتها وتعابيرها للحياة . ان الدمى تسترعي أنتباهنا كأشياء كوميدية ، غريبة (grotesque) . وبما انها صغيرة ، وعلى الأقل

جزئياً صلبه (من حيث الوجه والجسم) وحركاتها ، وفقا لذلك ، غير ان هذه الغرابة ليست غير مصقولة ، بل هي فكاهة لطيفة بواسطتها هذه الشخوص الصغيرة ، حين تتصرف ظاهريا كأناس احياء ، تؤثر فينا . نحن نعتبرهم دمى ، غير أنهم يريدوننا أن نعتبرهم بشرا . وبالتأكيد يبعثون فينا البهجة ، وكل واحد يعرف أن الدمى لها فعلا هذا التأثير .

ب) وثمة احتمال آخر . يمكن للدمى أن تدرك على أنها كائنات حية ، اذا أكدنا على اظهارهم للحياة (حركات وحديث) وفكرنا بهذه التعابير على انها حقيقية . وعندها ادراك انعدام الحياة الفعلية للدمى يتقلص ليبرز ثانية كشعور لشيء متعذر تفسيره ،كسر يثير الدهشة لدينا . وفي هذه الحالة تؤثر الدمى فينا بشكل ملغز . أما اذا كانت للدمى احجام بشرية فعلية ، واذا كانت تعابير وجوهها كاملة قدر الامكان لكانت طريقة تصورنا لهم قد بعثت فينا الرعب (سأضع جانباً مسألة اعمال الشمع لاني اريد أن احصر نفسي في مجال الفن) . باستطاعة احدنا أن يجد أمثلة لهكذا مادة متحركة في الخرافات وفي الأدب : تمثال الضابط (في دون جوان او (Golem) . يعترف كل واحد بأن مخلوقات الخيال هذه تترك فينا انطباعا مريعا اكثر مما تفعل الجثث الحية ، لأن هنا يوجد شيء غير طبيعي ــ الحياة في مادة غير حية وغير عضوية ــ في حين أن الجثة هي مجرد مسألة حياة في مادة كانت ذات مرة حية . أعتقد حتى الدمى ستجعلنا نحس بعدم الارتياح اذا كانت ضخمة كالبشر . غير أن الاختزال في أحجامها يزيل ذلك كليا ويجعلها ملغزة فقط(١) .

أن الاسئلة التي اثارها زيش عن ادراك مسرح الدمى لها صلة وثيقة بأكثر من ذلك . ما قاله زيش عن مسرح الدمى بالامكان أن ينطبق على أنواع أخرى للمسرح ، وايضا على حقائق تتعلق بفنون أخرى . اني اعتبر ملاحظات زيش هامة وشيقة بشكل غير اعتيادي ، ولذلك سأسمح لنفسي بالتأمل فيها . على الرغم من اهمية ملاحظات زيش ، أعتبرها بالضرورة غير صحيحة . ان الخطأ الحاسم عند زيش يكمن في عدم ادراكه لمسرح الدمى كنسق « متميز » للاشارات ، والذي بدونه لا يمكن أبداً فهم أي

ابداع فني . كل ما قاله زيك عن مسرح الدمى يحتمل تطبيقه على فن آخر . حينما لا ندرك (مسرح الدمى) كاشارة الى موضوع Object

انما كموضوع بذاته ، أو اذا كنا دائما نعي الاشارات الفنية من خلال علاقتها بمواضيع واقعية تصدر عن الموضوع الواقعي وليس عن نسق الاشارات الذي يكون عمل الفن ، نتلقى الانطباع الذي وصفه زيك فيما يتعلق بادراك مسرح الدمى . دعوني أذكر بعض الامثلة الحسية . يوجد بانوراما لمعركة « ليباني » في براغ ، فيها بعض الاشياء الحقيقية ، كالاسلحة واشياء أخرى ، والتي كما كانت ظلت على أرض المعركة ، وضعت على الأرض ليس بعيداً عن المتفرج . ولكن على بعد من المتفرج تقع صورة رسمت فيها مواضيع (أشياء) مشابهة للمواضيع (للأشياء) الحقيقية الجاثية على الأرض . ان (فن) البانوراما يكمن في حقيقة انه في حالات خاصة تمنع الاضاءة الخاصة المتفرج من تمييز الموضوع الحقيقي عن الموضوع المرسوم ، ويدرك المواضيع المرسومة وكأنها حقيقية . وفي حالات اخرى ، مثلا ، عندما الاضاءة تكون مطفأة ، هذا الاختلاف هو واضح . وعند مقارنة موضوع مرسوم هكذا بالموضوع الحقيقي يؤثر ذلك بالمرء هزلياً بعض الشيء . وعند القيام بصياغة جديدة لألفاظ زيش عن الدمى : « ندرك (المواضيع) وكأنها مرسومة ، ولكنها تريدنا ان ندركها كمواضيع حقيقية » . انا اشدد على اننا هنا في ادراكنا للبانوراما حسب قصد مبدعها ، ننطلق من المواضيع الحقيقية الملقاة على الارض .

بالاضافة الى ذلك ، دعونا نتصور شخصاً لا يعي التفاح المرسوم في صورة على أنه اشارات مرسومة بل تفاح حقيقي . في ادراكه الحسي التفاح المرسوم سينطلق من التفاح الحقيقي . مثلا : سيضع تفاحاً حقيقياً الى جانب الحياة الصامتة للتفاح وسيقارن تفاحة حقيقية مع البقع الملونة في الصورة . آنذاك سوف تثير التفاحة في الصورة عنده انطباعاً بالهزل ، لانه في نظر المرء الذي يقارنها مع تفاحة حقيقية – ليس بالطبع في نظر الفنان – « تريدنا التفاحة أن نقارنها مع تفاحة حقيقية » .

والاحتمال الآخر لادراك الصور سيكون كما يلي ، اذا قمنا بصياغة جديدة لأفكار زيش :

« يمكن أن تفهم الصور ككائنات حية . كل تمثال وكل صورة تؤثر بنا بشكل ملغز في هذه الحالة ، مولدة فينا شعوراً بالرعب » . هكذا ادراك هو ، في الواقع ، محتمل . نتذكر قصة « الصورة » لـ جوجول ، والتي فيها يتصور كارتوف صورة وكأنها شخص حي . هذا يثير شعور بالرعب عند الفنان ويفقده عقله . نعرف حالات أخرى حيث رجل يقع في حب صورة امرأة وكأنها امرأة حية . بالنسبة له الصورة لم تعد اشارة الى امرأة مجهولة ، بل هي المرأة ذاتها (التي يفكر بها) ، ولكن هذه حالات باثولوجية (مرضية) . ان ادراك صورة أو تمثال بهذه الطريقة هو أمر غير طبيعي من وجهة نظر جمالية وبالفطرة أيضاً » . ان ادراك نسق لاشارات فنية على أنها لبشر احياء أو أشياء حقيقية ليس المسألة الوحيدة التي تؤدي الى ادراك عمل فني وكأنه شيء هزلي ، أو يدنو مما يثير « شعور بعدم الارتياح » ، أو حتى « شعور بالرعب » . كما نحصل على ذات النتيجة اذا تصورنا اشارة لنسق معين على أنها اشارة لنسق مختلف .

نحن ندرك اللغة الشعرية على أنها اشارة طبيعية وعادية للشعر . ولكن دعونا الآن نتصور رجلا في الحياة العادية يبدأ فجأة بالتكلم شعراً . مثلا ، أثناء الغذاء يطلب صحن شوربة بلغة شعرية ، او في اجتماع لجمية النباتات يبدأ في مناقشة شيء ما بالشعر . هذان الموقفان ـ حيث تم تصوير اللغة الشعرية فيهما أولاً كلغة عملية ومن ثم كلغة علمية ـ سوف ، بالطبع ، يحدثان اما انطباعاً بالهزل أو بشيء غير طبيعي ، غير مفهوم ، أو ربما يسببان « شعوراً بعدم الارتياح » .

بالاضافة الى ذلك ، غالباً ما تدرك اشارات لغة أجنبية بالمقارنة مع اشارات لغتنا القومية وكأنها هزلية وملغزة . تصور مقدار الانطباع

الغريب الذي قد يحدث في جمعية تشيكية اذا شخص ، بخلاف كل ما هو متوقع ، بدأ يتكلم الصينية .

حتى اختلافات أقل من ذلك كتلك التي تتعلق بحديث عامي ، أو بلغة اصطلاحية ، أو بأخطاء يحدثها أجنبي يتكلم لغتنا ، وحديث الاطفال ـ هذه جميعها تدرك كأنها هزلية اذا كان المدرك لها ينطلق من اللغة القياسية على أنها وحدها صحيحة . وفي الواقع حديث الأجانب ، ولغة الاطفال واللهجات المحلية واللغة المليئة بالاصطلاحات قد استغلت كأدوات لغوية هزلية في النوادر والكوميديات وغيرها(٢) . وأفضل برهان على أن اللغة الأجنبية غير المفهومة تخلف انطباعاً بشيء ملغز عند التفكير بها بجدية هو حين تستخدم لغات تكون بالكاد مفهومة في طقوس لمختلف الديانات : كالعربية أو العبرية القديمة ، أو اللاتينية وغيرها . أن استحضار صيغ بلغة أجنبية أثناء السحر قادر حتى على اثارة شعور بالرعب .

هنا أيضاً يتعلق باشارات اخرى بنسبة ما ندركها على أنها تصدر عن اشارات هي ، بشكل عام ، صحيحة لنا. دعونا نتصور مواطناً افريقياً بدأ يدفع باشارات عملته ـ الاصداف ـ اثناء شرائه لأشياء مختلفة في بلدنا . اذا فهمنا اشارات عملته ، انطلاقا من اشارات عملتنا ، سنعتبر فعله اما هزلياً او غريباً أو على أنه فعل رجل مجنون ، يثير لا ارادياً شعوراً بعد الارتياح .

ودعونا ناخذ مثالا من الدين . إذا انطلقنا من اشاراتنا الدينية قد نفهم رقص البدائيين اثناء صلواتهم لآلهتهم إما على أنها أشياء هزلية أو أشياء غير مفهومة ، ملغزة ، غير طبيعية تبعث فينا شعوراً بعدم الارتياح.

وهنا حادثة حقيقية وقعت في روسيا إذ جاءت مرة فتاة فلاحة الى المدينة ، وحين ضلت الطريق دخلت كنيسة كاثوليكية . وما أن عزف الأرغن ، الذي هو اشارة الى صلاة كاثوليكية مرفقة بآلة موسيقية ،

حتى صارت الخدمة الدينيــة مضحكة بشكل غريب بالنسبة للفتـاة الفلاحة ، بالمغايرة مع خلفية قداس أرثوذكسي مألوف لديهـا ، حيث لا يسمح باستخدام الآلات الموسيقية في الكنيسة ، لدرجة انها أخذت بالضحك مما ادى الى طردها من الكنيسة . ونستطيع أن نضاعف الأمثلة عن الاشارات الاجنبية التي ، حين تدرك بالمقارنة مع اشارات مألوفـة لدينا ، تولد إما انطباعاً هزلياً أو شعوراً بعد الارتياح .

دعونا ، على أي حال ، نعود الى المسرح . ان الخطأ الاساسي لدى أوتاكار زيش يكمن في عدم ادراكه لنسق الاشارات (التابع) ــ لتمثيل الدمى ــ بحـد ذاتـه ومقارنته لذلك النسق مع نســق تمثيل الممثلين الاحياء . ان لم ندرك النسق السيميائي للممثلين الاحياء على الخشبة بذاته ، اي كنسق لاشارات مسرحية وليس كحياة واقعية ، نحن أيضاً سنحصل على ذات الانطباع الذي تكون عند زيش فيما يتعلق بمسرح الدمـى .

اذا اعتبرنا مسرح الدمى ــ تماماً مثل أي مسرح آخر وفي النهايـة كأي فن ــ على انه نسق لاشارات فحسب ، عندها ولا دمية واحـدة ستبدو لنا مضحكة ، رغم أن حركاتهـا غـير مطابقـة لحركات الناس الأحيـاء .

الحقائق ذاتها تناقض استنتاجات زيش فيمـا يتعلق بالانطباعات الهزلية التـي تخلقها مسرحيات الدمى ، لا سـيما في مسرح الدمـى التشيكي . وفي ريبورتوار الممثلين التشكيين لمسـرح الدمى الشـعبي ليست المسرحيات الكوميدية وحدها التي تمثل مكانة هامة بل المسرحيات الدرامية (الجدية) أيضاً .

ان الحركات المتخشبة الخرقاء ليست دلالة على هزليـة الدمى . إذا انتبه المرء الى الدمى التي تمثل شخوصاً جديـة في مسرح الدمى التشيكي ــ ملوك ، أميرات ، وغيره ــ سيرى ان حركاتها متخشـبة اكثر

من تلك التي تخص الدمى الكوميدية . ان حركات الشخوص الجديـة هي اكثر مماثلة للدمى . وهي مبرمجة اكثر ، لأنها تتحرك بواسـطة خيوط أقل من تلك التي هي كوميدية . الدمى التي تمثل شخوصاً جدية في مسرح الدمى الشعبي التشيكي لها اسلاك سميكة مغروزة في رؤوسها ، وهذا في الواقع يجعلها أكثر تقليدية من الشخوص الكوميدية .

لا يعتبر الجمهور ، ولا حتى الكبار في السن ، ان تمثيل الدمـى عرض كوميدي . منذ عدة سنوات حضرت مسرحية « موت ربان زيزيا » في مسرح صيفي للدمى في مدينة « بليترن » . كانت هذه المسرحية قـد قدمت في ٢٨ آب كعرض احتفالي . لعب كارل نوفاك ، ممثل الدمـى العجوز ، دور زيزيا في مسرح محتشد جداً . وعندما تلى مونولوغ زيزيا المقبلة على الموت بحـرارة ملتهبة ، منع نفسه بصعوبة من أن ينفجـر بالبكاء . لم يحس ممثل الدمية ولا الجمهور على أن هذا العرض كـان هزليـاً .

ليس هناك حقائق تدعم فكرة زيش « بأن حتى الدمى التابعة لنـا ستجعلنا نحس بعدم الارتياح ، اذا كانت كبيرة كالبشر ، وبمجرد اختزال أبعادها (أحجامها) سيحول الأمر كلياً « دون حدوث ذلك » . نحـن نعرف أن حجم الدمى في مسرح الدمى الياباني هو مساو لارتفاع الانسان . وهذا لا يعيق المشاهد الكوميدية ، والمتفرجون لا يعانون من الشعور بعدم الارتياح . وأخيراً ، نادراً ما يكون عند الأطفال شعور بعدم الارتياح حين يلعبون بدمى كبيرة ، حجمها بحجم طفل حي . أنه لأمر طبيعي أن الأطفال يستجيبون لمسرح الدمى بانفعال أكثر من الكبار . ان تدربهم على تفسير اشارات مسرح الدمى هو على مستوى متطور أكثر من الكبار الذين قد نسوا المعنى والطابع الانفعالي لعديد من هذه الاشارات .

في الحياة العملية علينا أن نتعلم اشارات الأزياء العسكرية لكي نعرفها ، ولكي نميز ضابطاً عن مقدم . وذات الشيء ينطبق على الفن . لكي ندرك بشكل صحيح ، اشارات الفن الانطباعي ، يجب أن نعرفها . في

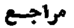
الفن وكذلك في الدين ، كل اشارة ـ بعكس المجال الادراكي ـ هي ملونة انفعاليا . وفقا لذلك ، نفهم احتجاج المؤمنين الروس المسنين الذين لن يسمحوا للاشارات القديمة الخاصة بالايقونة البيزنطية بالتحول الى اشارات جديدة للرسم الغربي . يفضلون التضحية بحياتهم على أن يبدأوا الاشارات الخاصة بالرسم التابع للمدرسة الكلاسيكية كان قد تم تجاوزها ، لم يفهم اتباعها اشارات الفن الواقعي . هذه الاشارات الجديدة جعلتهم يفكرون بأنها غير جمالية ، والشخص الذي نشأ تماماً بهذه الطريقة على الرسم الواقي لن يفهم اشارات الرسم التكعيبي . ينبغي أن نتعلم اشارات فنية جديدة ونعلمها للآخرين . لكي يفهم المرء جمال الفن الشرقي يجب أن تكون لديه الرغبة في درسه ، وعليه أن يتعلم كيفية فهم اشارات هذا الرسم . ولكن حين نفهم هذه الاشارات فقط بالمقارنة مع اشارات رسمنا او حيال خلفية رسمنا ، قد تفاجئنا بأنها مضحكة ، وهذا ينطبق ايضاً على الموسيقى الشرقية .

في البداية قلت ان ملاحظات اوتاكارزيش هي في غاية الاهمية ، وحتى بعد ان حاولت شرح الاخطاء الاساسية في مفاهيمه ، لا زلت ملتزماً بما يتعلق بأهمية ملاحظاته . في الواقع هناك حقائق تدعم ملاحظات زيش بخصوص هزلية الدمى . في حالات كثيرة نجد ، مثلا ، ان كل مسارح الدمى الشهيرة للكبار تنزع الى أن تكون مثالا للمسرح الكوميدي (الشخوص الكوميدية Hurvinek و Spejbl هما الاكثر فاعلية في مسرح الاستاذ سكوبا ، وبودريكو في المسرح الايطالي ، والاعداد الكوميدية لمسرح S. Obrascov في روسيا) . وهذا يمكن شرحه بأن الكبار ، بعكس الصغار ، يستجيبون للدمى بصعوبة ، وهم دائماً يفهمون اشارات مسرح الدمى ، تقريبا بشكل كلي ، بالمغايرة مع خلفية مسرح الممثلين الاحياء . ولذلك جمهور الكبار غالباً ما يفهم كل اشارات مسرح الدمى على انها شيء هزلي .

ان تقارب وتباعد مختلف الفنون وادراك فن ما بالمغايرة مع خلفية مواضيع (اشياء) وبشر حقيقيين ـ هذه القضايا نواجهها في

تطور كل الفنون . مثلا : يقع دائماً تناقض دياليكتيكي في تطور الادب . ومن ناحية ، يتطور الادب في عزلة متواصلة عن اللغة العملية ، ومن ناحية اخرى يحاول الاقتراب منها . ونستطيع أن نلاحظ هذه النزعة في الرسم والموسيقى ، ولا سيما في المسرح حيث التناقض يظهر نفسه بشكل متميز اكثر . المهم أن الاشارات الفنية هي وحدها المهيمنة بالمقارنة مع الاشارات الخارجة على النطاق الجمالي (Extra-esthetic) . اما في مسرح الدمى الذي يفهمه الجمهور بالمقارنة مع خلفية مسرح الممثلين الاحياء ، أي حيث يقع توتر بين نوعين من الفن ، فينبغي على الاشارات التي نراها متأصلة في الفن أن تكون مهيمنة ، وعملية التباعد بين هذين النوعين من المسرح هي كلياً عـادية .

ان اشارات مسرح الدمى تهيمن تماماً عندما يكون الأطفال هـم الجمهور ، وبذلك يحقق مسرح الدمى تعبيرية قصوى . وليس نادراً ، بالنسبة لجمهور الكبار ، أن تكون اشارات مسرح الممثلين الاحياء هـي المسيطرة على ادراكهم لمسرح الدمى . لذلك يعجز هذا الجمهور على فهم جميع تقنيات (Devices) مسرح الدمى . مثلا : غالباً ما يفشل هذا الجمهور في فهم المشاهد الجدية . أنه يشبه الفتاة الروسية الفلاحة التي لم تستطع أن تفهم اشارات الآلات الموسيقية الدينية في القداس الكاثوليكي كشيء جدي ، واعتبرتها تشويهاً أو شيئاً هزلياً .



مراجع

(1) E. A. Znosko-Brovokij, Russkij teatr nacala XX. stoletiia, (Prague, 1925), P. 251.

(2) Otakar Zich, «Loutkove divadlo, I : Psychologie Loutkoveho divadla,» Drobne umeni-Vytvarne sanahy, 4, no. 1 (1923), 8-9.

(3) Karel Krejci, «Jazykova garikatura v dramaticke literature,» Sbornik Matice slovenskej, 15 (1937), pt. 3-Literni historie, 387-305.

ديناميكية الاشارة في المسرح

يندريك هونزل

كل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح : نص الكاتب المسرحي ، تمثيل الممثل والاضاءة المسرحية ـ كل هذه الاشياء ، وفي جميع الحالات ترمز الى اشياء أخرى . بمعنى آخر ، العرض المسرحي هو مجموعة اشارات (Signs) .

مثل هذا الرأي عبر عنه (اوتكار زيش) في « علم جمال الفن الدرامي » ، حين قدم مفهوم أن « الفن الدرامي هو فن الصور (Images) وهو كذلك من جميع النواحي على الاطلاق »(١) . فالممثل يمثل شخصية درامية (فوجان يمثل هاملت) ، والمشهد يمثل المكان الذي تتكشف فيه القصة (قوس قوطي يمثل قصراً) ، والاضاءة المشعة ترمز الى النهار ، والاضاءة المعتمة تشير الى الليل ، وتدل الموسيقى على حدث (ضجيج ، معركة) ... الخ . يعلل زيش على انه بالرغم من ان المسرح ينطوي على بنى معمارية يبقى من المستحيل أن نعهد بالمسرح الى ميدان العمارة ، لان العمارة لا تقبل أن ترمز الى أي شيء . وهكذا ليس لها وظيفة صورية . اما المسرح فليس له وظيفة اخرى سوى الإشارة الى شيء آخر ، ويكف عن أن يكون مسرحاً اذا لم يدل على شيء آخر .

لكي نفهم زيش بشكل افضل ، سنضعه بعبارات اخرى قائلين : ليس بالامر الهام ان كان المسرح مبنى ام لا ، أي سواء كانت الخشبة مكانا في مسرح براغ القومي او مرجاً قرب غابة ، او زوجا من الالواح الخشبية مدعوماً بالبراميل ، او ساحة سوق محتشدة بالمتفرجين .

المهم في الامر ، أن خشبة مسرح براغ القومي « تمثل » بشكل تام مسرحاً او ان مرج مسرح الهواء الطلق يرمز بوضوح الى ساحة البلدة ، أو ان جزءاً من ميدان في مسرح ساحة السوق يمثل القسم الداخلي من فندق الخ . على أية حال ، لا ينتقص زيش من قيمة الطبيعة المعمارية لخشبة المسرح . فحين يتحدث عن الخشبة ، لديه تصور ذهني للخشبة داخل مبنى المسرح . مع ذلك ، بامكاننا ان نستخلص من مناقشة زيش الاستنتاجات التي ذكرناها توآ ، والتي تشير الى أن الوظيفة الصورية للخشبة لا تعتمد البنيان المعماري(٢) .

من هذا المثال عن الميزة السيميائية (Semiotic) لخشبة المسرح نستطيع أن نستخلص قياسا تناظريا لجوانب اخرى من العرض المسرحي برغم انه تأكد لنا ان الخشبة هي عادة بناء ، وليست طبيعتها البنائية التي تجعلها خشبة مسرح ، بل حقيقة كونها تمثل مكانا دراميا . والشيء ذاته هو عادة شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ، ولكن الطبيعة الاساسية للممثل لا تكمن في حقيقة أنه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ، بل في أنه يمثل شخصاً ما . اي انه يدل على دور في مسرحية . لذلك ، ليس ضرورياً أن يكون الممثل كائناً بشرياً لأن الممثل قد يكون قطعة خشب أيضاً . اذا كانت الخشبة تتحرك وحركاتها تلازمها كلمات ، عندها مثل هذه القطعة الخشبية تستطيع أن تمثل شخصية في مسرحية وتصبح ممثلاً .

لقد حررنا مفهوم خشبة المسرح من قيودها البنائية ، ونستطيع أن نعتق مفهوم « الممثل » من قيود الادعاء القائل ان الممثل كائن بشري يمثل شخصية درامية في مسرحية . اذا كان التمثيل يكمن فقط في تمثيل الشخصية الدرامية بواسطة شيء ما ، عندها ليس الشخص وحده قادرا ان يكون ممثلا بل حتى الدمى الخشبية والآلة (مثلا ، المسرح الميكانيكي لـ ليزيسكي وشيلمر وليزلر يستخدم الآلات) أو أي شيء (مثلا ، المسرح الدعائي للتعاونيات البلجيكية حيث لفافة قماش ، ساق عنكبوت ، مطحنة قهوة ، وما شابه ذلك كانت شخصيات درامية) .

أن مجرد سماع صوت من جزء جانبي من المسرح أو من الراديو ، سيدل بدقة على شخصية درامية ، وعندها فان مثل هذا الصوت سيكون بمثابة ممثل . بالضبط ممثل صوتي كهذا يظهر في (فاوست) لجوته . وفي العروض العادية لهذه المسرحية يشاهد دور الله في « البرولوغ » فقط كصوت . وفي مسرحيات الاذاعة ، الصوت والضجة يمثلان ليس فقط الشخوص الدرامية ، بل جميع الحقائق الأخرى التي تشكل واقع المسرح كالخشبة ، والمشهد ، والاضاءة ، والأثاث والملابس . يوجد في الراديو اشارات صوتية لجميع نواحي المسرح . هذه الاشارات الصوتية يشار لها كمشاهد سمعية وتمثل بواسطة صوت الآلات الكاتبة للدلالة على مكتب ، جلبة المثقاب الهوائي ودمدمة عربات سكة الحديد تمثل منجماً للفحم ... الخ . والكاس كاحدى لوازم المسرح يمكن أن يشار اليها بصب الخمرة أو بصوت صادر عن ضرب قدحين بعضهما ببعض ... الـخ .

يحصر زيش نقاشه للشخصية الدرامية في الأشكال التقليدية للعرض المسرحي . هو يتحدث فقط عن « مسرحيات وأوبريهات مثلت على المسرح » ويأخذ بعين الاعتبار فقط الممثلين والمغنين الذين يمثلون على خشبة المسرح ، ولكن ما دام قد أزال القيود التي كانت تربط الخشبة بالعمارة بشكل خاص ، أصبح الطريق مفتوحا أمام جميع الجوانب الدرامية لتصل الى حرية مماثلة . ان التحرير ينتظر الشخصية الدرامية التي ظلت حتى الآن مرتبطة بشكل محكم بايماءات وحركات الانسان ، كما أن التحرير ينتظر نص الكاتب المسرحي ، حتى الآن النص اللفظي ، وهكذا بالنسبة لعناصر أخرى من الفن الدرامي . كنا مندهشين حين اكتشفنا انه ليس من الضروري أن يكون فضاء الخشبة فضائيا (Spatial) ، لأن الصوت يستطيع ان يكوّن الخشبة ، والموسيقى تستطيع أن تكوّن الحدث الدرامي والمشهد أن يكوّن النص .

اولا دعونا نعالج الخشبة والاشارات التي تشير اليها . بامكاننا أن نقول ان الخشبة يمكن أن تمثل بواسطة أي فضاء حقيقي ، أو بمعنى

آخر ، يمكن أن تكون الخشبة أيضاً عمارة أو ساحة بلدة محاطة بالمتفرجين ، أو مرجا أو قاعة في فندق . ولكـن حتى عندما تكون الخشبة فضاء لا ضرورة للاشارة اليها بخاصيتها الفضائية فقط . لقد استخدمنـا توا مثال المسرح في الراديو (مكتب اشغال ، منجم فحم ... الخ) التي يتم التدليل عليها صوتيا . على أية حال ، حتى المسرح التقليدي يستطيع أن يمدنا بأمثلة على دلالات غير فضائية للخشبة . مثلا ، صوت يمثل خشبة مسرح . في الفصل الأخير من « بستان الكرز » لتشيكوف ، البستان يلعب الدور الأساسي . بستان الكرز هو على الخشبة ولكن لا نستطيع أن نشاهده ، لم يشر اليه فضائيا بل عبر صوت ضربات الفؤوس التي نسمع وهي تقطع أشجار الكرز . بهذه الطريقة ، يستطيع الكاتب المسرحي والمخرج أن يدللا على الخشبة عبر تلك المعالم من الواقع التي تتطابق واهدافهما والتي تعزز بشكل مؤثر التفاهم بينهما وبين الجمهـور .

ان الحقائـق التي أوردناها حتى الآن نتجت عن ملاحظة وتقييم لأعمـال فنية محددة وليست مجرد استنتاجات علميـة . ان مفهـوم زيش يفترض أن تكـون الخشبة دائمـة في المسـرح ، في مكان يرمز اليـه معماريا « حيث تمثل المسرحيـات والاوبريهات » . لقـد كانت بالتأكيد أعمال فنية فعلية تلك التي تجرأت أن تقتحم تلك المجالات التي لم تلجها نظرية المسرح على الرغم من انها أشارت الى ذلك الاتجاه . لقد كان للمسرح الحديث التأثير في تحرير الخشبة من ثوابتها المعمارية السابقة .

ان تجارب التكعيبية ـ المستقبلية(٢) في المسرح لفتت انتباهنا الى خشبات ومسارح اخرى غير تلك التي بنيت لأجـل باليه القياصرة أو لقصورات المسرح الخاصة بالمجتمع الراقي ، أو لأجل نشاطات ثقافية لهواة بلدة صغيرة . ومن خلال هذه التجارب اكتشفنا مسرح الشارع ، ذهلنا بالميزة المسرحية لميدان الرياضة . وأعجبنا بالمؤثرات المسرحية التي خلقت بواسطة حركات رافعات الميناء وغيرها ، واكتشفنا في آن

واحد خشبة المسرح البدائي ، والعاب الاطفال ، والسرك الايمائي ، ومسرح الحانة للممثلين المتجولين ، ومسرح القرويين الذين يحتفلــون وهم مقنعين . ان بامكان خشبة المسرح أن ترتفع في أي مكان ــ أي مكان قادر أن يستسلم لخيال مسرحي .

بتحرير خشبة المسرح اعتقت جوانب اخرى من العرض المسرحي من قيودها . لقد تحرر المشهد من سحر الاطارات الخشبية واللوحات الزيتية على القماش . ان المسرح المؤسلب (Stylized) (٤) منذ « مسرح الفن » في فرنسا ، او مسرح جورج فج(٥) وادولف ابايا(٦) في المانيا ، وجمعية الدراما الجديدة في روسيا ، وكفابيل في بوهيميا التزم بالاشارات المشهدية التي يمكن تسميتها « بالكنايات المشهدية » . كان يستخدم قوسا قوطيا للدلالة على كنيسة باكملها (اخراج كفابيل « لبشارة مريم » الكلوديل) ، فسحة خضراء على الأرض كانت تعني ســاحة معركة ، وشعار النبالة الانكليزي على ستارة حريرية كان كافيا للدلالة على قاعات ملكية (« الدورة الشكسبيرية » لكفابيل) . كان الجزء يمثل الكل . ولكن الجزء يمكن أن يدل على عدةكليات مختلفة : عامود فينيسي أو مجموعة من درجات السلم كانت تقريبا كافية لجميع مشاهد « تاجر البندقية » ، باستثناء مشاهد غرفة شايلوك أو بورشيا أو تلك التي في البستان . ان العامود ودرجات السلم استخدمت ليس فقط كمشهد للشارع ، ولكن ايضا للميناء ، للساحة ولمحكمة العدل . كان المشــهد الرمزي في المسرح المؤسلب يحاول أن يستخدم ، قدر الامكان ، أدوات ذات معنى إفرادي . صحيح أن عامودا فينيسيا يمكن وضعه في ساحة أو في شارع ، أو جعله جزءا من بيت ولكن في جميع الحالات كان يعني مبنى فينيسي ، لا شيء الا جزءا من مبنى فينيسي .

مع مجيء المسرح التكعيبي ــ المستقبلي ظهرت مواد جديدة على الخشبة ، أشياء لم يحلم بها سابقا اكتسبت وظائف تمثيلية متعددة . ان مسرح « الانشائية الروسية » (Constructivism) (٧) استخدم بناء هندسيا من الالواح للدلالة على ساحة مصنع ، مقصورة في حديقة ،

حقل قمح أو مطحنة قمح . السؤال الذي يمكن ان يثار هو ، أي جزء أو اية خاصية لهذه الألواح حملت الوظيفة التمثيلية ؟ لم يكن اللون أو الأشكال الملونة التي ترمز الى شيء ، لأن هـذه الانشاءات كانت مصنوعة من خشب خام غير مصقول أو كانت مدهونة بشكل مماثل . استثنت « الانشائية » استخدام الصـورة أو الاشارات الملونة على الخشبة (هكذا كانت الانشائية عند بوبوفا ومايرخولد) . على أية حال فشل غالبا حتى ترتيب الانشاءات من أجل خلق اشارة مسرحية غير مبهمة . ان الانشاء الذي وضعه مايرخولد لمسرحية « موت تارليكن » كان مجرد صندوق كبير للشحن متحد بشيء اسطواني من ذات المادة التي تواجه نهايتها الدائرية الجمهـور والتي كان بالامكان أن توحي بأشياء متعددة ولكن لا تخلو جميعها من الغموض . ربما كانت الفكرة الأكثر تحديدا التي أوحى بها ذلك الانشاء هي طاحونة اللحم . ولكن بالامكان أنه أشار الى نافذة دائرية أو الى قفص مستدير أو مرآة ضخمة لان الصفة الدائرية كانت ميزته البارزة . ما دامت « الدائرية » هي غنية جدا بالايحاء ، بوسع الانسان ان يفسر الشيء الاسطواني لأغراض عديدة ، لذلك ، السؤال الذي يثار هو : « ما هي خاصية الانشـاء المسرحي التي لها وظيفة سيميائية(٨) في الوقت الذي لا ينقل اللون أو الشكل هذه الوظيفة » ؟

في الماضي ، حين كتبت عن تقديم تاجروف لمسرحية (Girofié Girafla) ذكرت اننا لا نستطيع أن نعلم ما يفترض أن تعنيه اداة غريبة الشـكل على الخشبة الى أن يتم استخدامها من قبل الممثل . اولا يجب أن يجلس عليها أو يتأرجح عليها او يخرج منها متسلقا . فقط عندمـا يجلس جيروفل ومارسكوين ، ندرك ان تلك الاداة هي مقعد مـزدوج مخفي في زاوية مظللة من الحديقة . ولكن من خلال لحن ، هذا المقعـد ذاته ينحرف ايقاعيا تحت تأثير المجاديف التي كانت تدفع قاربا صغيرا فوق بحيرة هادئة ، أو عندما تقفز عصابة من القراصنة الشرسين على هذا المقعد ذاته ؛ ندرك من الطريقة التي يقفون عليه مباعدين ما بين

أرجلهم وينقلون ثقل اجسادهم من ساق واحدة الى اخرى ان ذلك هو جزء من ظهر مركب . ان الوظيفة الاشارية للمشهد والاثاث قد تقررت فقط بحركات الممثل وبالطريقة التي يستخدم فيها تلك الحركات ولكن حتى عند ذلك فان وظيفتهم الايمائية يتخللها الغموض .

دعونا نعود الى مثال الاداة التي استخدمها مايرخولد في اخراج مسرحية « موت تاريلكين » . فقط عندما نشاهد الممثل يغدو جيئة وذهاباً كالسجين في بناء اسطواني ينكمش بقضبانه الحديدية ، عندها ندرك ان وظيفة هذا الاثاث هي « زنزانة » . في الوقت ذاته ، على اية حال ، يبقى في اذهاننا تداعي افكار متعلقة بالشكل الذي تكون لدينا اثناء رؤيتنا الاولى لهذا الاثاث . ان فكرة « طاحونة اللحم » باتحادها بفكرة « الزنزانة » تكتسب استقطابا مشتركا لمعان جديدة .

اذا تفحصنا الترتيبات المسرحية الاخرى التي استخدمها مايرخولد في انتاجه في تلك الفترة ، سنرى غالبا نسقا من السطوح المعلقة والسلالم والاثاث التي معناها كاشارة يتعذر تحديده كليا . ان نقاد هذه العروض والمشاهد المسرحية تكلموا كثيرا عن « المشهد التجريدي » ، ولكن لا مايرخولد ولا اي فنان مسرحي كان معنيا « بالمشهد التجريدي » . مشاهد مايرخولد المسرحية كانت لها مهام ووظائف ملموسة . لأنها كانت غير محددة بالشكل واللون ، صارت اشارات حين استخدمت لافعال الممثلين ، ويمكن ان يقال ان الوظيفة التمثيلية (Representative) لم يعبر عنها بواسطة الشكل أو اللون ، ولكن بافعال الممثل على البناء المسرحي ، على الارض العارية ، على السطوح المعلقة ، على السلالم ، وعلى السطوح الانحدارية ... الخ .

على اية حال ، هذا لا ينقلنا الى نهاية بحثنا في التحولات التي تعانيها الاشارات المشهدية على خشبة المسرح . ان بنية الاشارات التي تشكل كل عرض مسرحي لابد ان تحتفظ بتوازنها في كل موقف سواء كان ايجابيا أو غير ايجابي .

اذا كان ثبات النقاط الرئيسية للبنية قد صار مضمونا ، عندها تستطيع التحولات في خطتها الاولية المركبة ان تتحقق دون تغييرات جوهرية . اذا ازلنا دعامة واحدة ، عندها تصبح تغييرات اساسية على صعيد البنية ككل ضرورية . توجد أمثلة عن الثبات البنيوي بالطبع في مسارح لها قرون من التقاليد القديمة ، مثل مسرح النو الياباني التقليدي ، والتقاليد الحديثة لمسرح الكابوكي الياباني ، والمسرح الصيني القديم ، ومسرحنا الدمى ، والمسرح الشعبي ومسارح البدائيين ... الخ . ان ثبات البنية يجعل الاشارات المسرحية قابلة على تطوير معان مركبة . وان رسوخ الاشارات يعزز غنى المعاني وتداعي الافكار . ففي المسرح الصيني كل خطوة يخطوها الممثل هي مشبعة بالمعنى . كل ارتفاع للذراع هو شكل اخر لحديث ، خطوة نحو مخرج المسرح على اليسار يشير الى « العودة » ويتخذ معنى مختلف في كل وقت معين . ممكن ان نتخيل ان هذه الخطوة في حالة واحدة تدل على ساحة معركة يعود اليها بطل جريح ، بينما في حالة اخرى تشير الخطوة الى التوق الذي يذكرنا بعاشق .

لو اخذنا مسرح الدمى كمثال لوجدنا ان حركات الدمى هي اشارات تحمل معان معروفة . مثلا ، ان دخول دمية من فوق الخشبة تدل على « شبح مفاجيء » واختفاء الدمية عبر الارض ترمز الى « الموت أو الذهاب الى الجحيم » . عند تقييم هذه الثروة من التعبير ، نجد أن ثبات النقاط الرئيسية للبنية لا يعني بالضرورة افقار طاقتها التعبيرية لان داخل هذه البنية التقليدية يمكن ان تقع تغييرات أدق وأرهف . ان المتفرج حساس حتى لاصغر ذبذبات قاعدة بنيوية محكمة البناء . بهذا الشأن ، يجب ان يوجه تنبيه لهؤلاء الذين يريدون استخدام المسارح التقليدية كنموذج لمقاومة الروح القلقة عند الفنانين الذين لا يكفون عن البحث . ان انطباعات المتفرج تتحقق بالتأكيد بواسطة التغيرات في البنية . كلما كانت القاعدة البنيوية أكثر ثباتاً ، كلما حاكت الخيوط النسيجية نماذجا وصورا تسحرنا بجمالها .

هنا اود أن اقتبس من كتاب « المسرح الشعبي » لـ بوغاتاريف :

« الميزة الاساسية لجمهور المسرح الشعبي تكمن في حقيقة انه لا يتوق الى مسرحيات جديدة المضمون . انه يشاهد مسرحيات الميلاد وعيد الفصح كمسرحية القديسة دوروثي وغيرها سنة بعد أخرى . يشاهد المتفرج هذه المسرحيات بشغف بالغ حتى وان كان يعرفها عن ظهر قلب . وهنا يكمن الفرق بين متفرج المسرح الشعبي والزائرالعادي لمسرحنا . نظرا لحقيقة ان متفرج المسرح الشعبي هو مطلع جيدا على مضامين المسرحية المعروضة ، لا يمكن ان تفاجئه حداثة تطور العقدة ؛ تلك الحداثة التي تلعب دورا هاما في عروضنا المسرحية . لهذا السبب تكمن النقطة الاساسية في عروض المسرح الشعبي في معالجة التفاصيل»

ان التوق الى حرية التعبير والتقنية هو نزعة لها تأثير حاسم على الفن . ان المسرح الطامح الى الجديد الذي نتج عن التكعيبية ـ المستقبلية اطلعنا على أدوات مسرحية جديدة وتخلى عن ادوات أخرى كثيرة . حررت الانشائية الروسية الخشبة من الجزءين الجانبيين من الخشبة اللذين لا تراهما النظارة ، ومن المتدليات وستائر المسرح الخلفية . وكنتيجة لذالك ، فقدت الخشبة القدرة على حصر الفعل في مكان معين عبر الاشارات المرسومة التي كانت تستخدم للدلالة على القسم الداخلي والخارجي . على أية حال ، ذلك لم يكن الكل ، لم يرفض المخرجون المشهد فقط وواجهة وخلفية الخشبة والمتدليات والجزئين الجانبيين (Wings) بل هجروا ايضا الخشبة العارية التي ظلت بعد تمردهم . رفضوا حتى الجدران الخمسة التي تحيط بالفضاء المعروض امام الصالة والتي بواسطتها يستطيع المتفرج ان يشاهد . اما المخرجون الذين خلفوهم (اوخلوبوف ومهندس الديكور كروبيوسف)(٩) فقد تخلوا عن الخشبة كليا ، أو اذا اردنا ان نكون اكثر دقة ، وضعوا الخشبة بين المتفرجين لكي يكون كل مكان في القدمة فوق والى جانب أو وراء النظارة قد أصبح خشبة للمسرح . وبذلك

اودعا جميع الاجهزة الثمينة والنادرة الخاصة بالمسرح قبر النسيان . تلك الاجهـزة التي كانت باشارة واحـدة من المخرج تخفض جزءاً من الخشبة ، أو قطعة من المشهد ، او الاثاث ، أو حتى ممثل مـن اعالي شرفة معلقة في سقف المسرح ، أو كانت تدير القسم الخلفي من مشهد مسرحي الى الامام ، وتنقل مشهدا جاهزا مـن الجزئين الجانبيين ، وترفع مواقع باكملها من الخشبة مع مشاهدها عبر باب في أرضيـة الخشبة .. الخ . ان ساحر المسرح قد حرم من جميع هذه الاجهزة التي يقدم بواسطتها سحره ، لم يبق له سوى يديه العاريتين . لكي يدلل أو يرمز الى موقع فضائي (Spatial) من مسرحية ، صـارت تشكل لدى المخرج مشكلة بحكم تخليه عن كـل تلك التقاليد التـي ترسخت بين الخشبة والصالة وبحكم العادات الطويلة الامد .

فضلا عن ذلك ، ان وجود الخشبة بين النظارة جعلها بحاجة ماسة لنصب اشارات مشهدية . خشبة من هذا النوع لم تستطع أن تستخدم حتى الانشاءات التي كانت لا زالت تمتلك القدرة على تحديد أو تنظيم الحيز المسرحي بواسطة مجموعة من السـلالم ، أو بواسطة سطوح مستوية موزعة في مواقع مختلفة ، أو بواسطة سطوح مائلة ، وبأدوات غريبة الشكل وبأجهزة .... الـخ من أجهزة خشبة المسرح السابقة . الشيء الوحيد الذي ظل في مسرح سينتروفيج واخلوبوف كان أرضية الخشبة . طبعا ، كان لا زال هناك الممثل ، والاضاءة والصوت .

عندما تهتز أسس البنية المسرحية بهذا الشكل ، ينبغي أن تتخذ اجراءات مباشرة للتهيء لصيغ عمل جديدة . اذا كانت عضلة واحدة في مجموعة العضلات التي تحرك الساعد في جهاز حي قد شلت ، عندها يحمى ذلك الجهاز لأن عضلة نظيرة لها ستتخذ وظيفة تلك التي شلت . احدى الوظائف المسرحية هي أن تحدد موقع الدراما « فضائيا » : أن نرمز الى مرج أو بار ، أن ندلل على مقبرة أو قاعة مأدبة ، هذه الوظيفة هامة بالنسبة لخشبة المسرح ،وينبغي أن تتحقق سواء من قبل الخشبة

التي تستخدم الانشاءات او من قبل الخشبة التي تستعين بالمشاهد . وهذا ينطبق حتى على الخشبة التي تقع في وسط الجمهور او تلك التي تقع في مسرح تقليدي .

ان الاشارات التي توظف في تعزيز ادراك المتفرج تتضمن دائما تعيين فضاء ما . هذه الوظيفة التعيينية ، بالتأكيد ، هي التي تؤسس ثبات هذه الاشارات . ومن النواحي الأخرى ، هذه الاشارات تحتفظ بأقوى ديناميكية ممكنة . وحقيقة ان الاشارات يفترض فيهـا تعيين الفضاء الذي يقع فيه الفعل لا يعني انهـا يجب أن تكـون اشـارات فضائية (Spatial) . لقد أشرنا توا الى أن الفضاء يمكـن أن يتحدد بواسطة الاشارة الصوتية أو بواسطة الاشارة الضوئية . أما على خشبة المسرح « المتمركز » (Centralized) فامكانات عرض الاشياء ، قطـع الأثاث الكبيرة ، أو الاشارات المشهدية هي محدودة للغاية . في الوقت الذي ركزت فيه الخشبة الانشائية على افعال الممثل ، اعتمدت الخشـبة المتمركزة غالبا على الممثل بحد ذاته . لقد عرفنا مسرح اوخلابوف بعدد من الامثلة الرائعة التي يصبح فيها الممثل اشارة لموقع فضائي . وهنا نجد ليس فقط ممثل ــ مشهد ، ممثل ــ طقم مسرحي ، بل حتى ممثل ــ أثاث وممثل ــ اكسيسوار .

ابتدع اوخلابكوف ممثلاً ــ بحرا بجعله شابا يلبس بطريقة حيادية (الازرق اي مئزرا غير « مرئي » مع قناع أزرق على وجهـه) ويهز بقماشة زرقاء يشوبها الاخضرار ملتصقة بالأرض بشكل يستعيض تموج القماشة ايحائيا عن امواج قناة بحرية . وخلق اخلابكوف أيضا ممثلا أثاثا وذلك بجعله ممثلين ــ مرتدين بشكل غير ملحوظ ــ يركعان قبالة بعضهما البعض وهما يبسطان غطاء طاولة بينهما كمربع يوحي بطاولة . أما الممثل ــ والاكسيسوار ، فقد انجز بوضع ممثل يلعب دور قبطان قرب ممثلاً آخر مرتديا مئزرا ازرق رافعا مقبض زمور السفينة . في اللحظة التي يسحب القبطان قبضة الزمور تنطلق اشارة الى البحارة .

الى هذه الامثلة الثلاثة المذكورة أعلاه عن نقل وظائف الخشبة الى وظائف الممثل استطيع أن اضيف عددا اكبر وأمثلة تشويقا عن ممثلين يوحون بعاصفة ثلجية . طبعا يمتلك المسرح أدوات صوتية عديدة للايحاء بالعاصفة ، ولكن في عرض لاخلوبكوف كان مجاز العاصفة قد أظهر بغزو من قبل مهرجي كرنفال . فتيان وفتيات (ممثلون في مآزر زرقاء) يتراشقون بقصاصات ورق صغيرة وهم يقفزون محدثين ضجيجاً . هذا المجاز للعاصفة ـ هذا الكرنفال الذي بدا كالزوبعة ـ لم يكن فصلاً في اخراج اوخلوبكوف لمسرحية « الارستقراطيون » ولم يكن جزءاً من أداء الممثلين ، بل كان مشهدا فضائيا (Spatial Scenery) ، وسيلة لتصوير « مناخ » الفعل ـ الاشارة للعاصفة .

كل طالب للمسرح رأى مباشرة تناظماً بين طرائق اخراج أوخلوبكوف وتلك التي استخدمتها المسارح الصينية واليابانية القديمة . إن للمسرح الصيني القديم خشبة بدائية ولقيودها الفضائية تأثير في جميع عناصر الخشبة . هذا أيضا نجد رجالا « غير ملحوظين » في ثياب سوداء يسهمون في تبديل المشاهد وذلك بتغطية اجساد القاتلين الاموات بأقمشة سوداء . أرض المعركة تختفي والعقدة يمكن أن تستمر في مكان آخر . بالمثل ، تستخدم خشبة المسرح الياباني جميع تقنيات العرض الدرامي من أجل موقع فضائي العقدة . هنا أيضا لا ضرورة لأن يشار الى الفضاء بعنصر الفضاء ، أو للصوت بعنصر الصوت ، أو للضوء بعنصر الضوء ، ولا ضرورة للنشاط الانساني أن يرمز اليه بفعل الممثلين . في هذه الحالة ، يصدف أن «نرى الانغام » و « نسمع الريف المنشرح » أو نعلم من ثوب الممثل ما نسمعه من شفاه الممثل في المسرح الاوروبي . لازلت اتذكر الايضاح التالي لتبدل العناصر في المسرح الياباني :

يترك لانسوك القصر المحاصر . يمشي من الخلفية الى الامام ، فجأة ترتفع الستارة الخلفية في الوراء تصور بابا بحجم طبيعي ونرى ستارة خلفية أخرى عليها باب أصفر يشير الى أن الممثل يتقدم من بعيد .

يستمر رانسوك في طريقه . ستارة خضراء داكنـة تهبط فوق الستارة الخلفية في الوراء مشيرة الى ان رانسوك لم يعد يرى القصر .

خطوات اخرى قليلة ، ورانسوك ينطلق على « طريق الازهار » لكي يدلل على هـذه المسافة التي لا تزال كبيرة ، يبدأ بالعزف على السميسين (نوع من الماندولين الياباني) وراء المشهد .

الانسحاب الأول : خطوة في المكان .

الانسحاب الثاني : تغيير في مشهد مرسوم .

الانسحاب الثالث : رمـز تقليدي (ستارة) يلغي عنصر الخشبة البصري .

الانسحاب الرابع : صوت .

هذا يفسر تبدل عناصر الخشبة التي تأخذ بالتعاقب الوظيفـة ذاتها ، على انه تدرج لفعل درامي واحد : مشي رانسوك ، وابتعاده عن القصر .

بتبرير مماثل نستطيع ، في هـذه الحالة ، ان نفسر مشي الممثل بعيدا عن الستارة الخلفية المرسومة كوظيفة للموقع الفضائي . ان الفنان المسرحي « يرسم » أما بواسطة خطوة الممثل أو بصوت ماندولينه ، هو يستعمل عناصر مختلفة ليعين المكان كل مدة . على أية حال ، نستطيع أن نضيف الى هذين التفسيرين تفسيرات اخرى . نستطيع أن نتساءل فيما اذا التغيير في الستارة الخلفية التي عليها باب القصر ليس استبدالا فنيـا لنص كاتب مسرحي ، أي ما تقولـه كلمات الممثل : « أنا تركت القصر » . او فيما اذا كان الصوت الحزين للماندولين ليس الا تعويضا عن التعبير اللفظي : « لقد بدات رحلة طويلة » . مع ذلك ، اذا شئنا ايجاد تفسيرات أخرى ، لن نتوصل الى جوهر القضية . لن نتمكن من تقرير

أي من هـــذه التفسيرات هي أساســية ، ولن نتمكن من رفض تبريـــر التفسيرات الأخرى .

انه من الخطأ أن نفكر بأن طريقة التحول في التعبير الدرامي هي ميزة خاصة بالمسرح الصيني أو الياباني ، أو هي خاصية المبدع الروسي في عام ١٩٣٥ . طرائق مماثلة للتعبير الدرامي وجدت في العديد من العروض التشيكوسلوفاكيــة . اود أن اذكر اخراجي لمسرحية « المعلم والطالب » لمؤلفها ف. فانكورا وذلك بالتعاون مع الرسام جيندريك ستايرسكي في المسرح البلدي في (Brno) عام ١٩٣٠ .

يقع الفصل الرابع من هذه المسرحية على حافة بلدة . لكي نشير الى هذه الحقيقة استخدمنا قناعا دراميا . ولكن أخذنا هذا القناع من وجه الممثل ، وضعناه في مكان جديد واستعملناه كاشارة فضائية عــلى الخشبة . وفي مساحة واسعة من أفق دائري كان قد عكس وجه ، القسم الأسفل منه مغطى بوشاح على طريقة قطاع الطرق . هذا الوجه، له عينان شريرتان تحت جبهة تغطيها قبعة ، تقتنطر فوق الخشبة وظلل المساحة التي فيها يرى المتفرج عادة سماء غائمة .

من خلال تغيير الموقع ، اتخذ القناع معنى جديدا . وفي المسرحية ذاتها كان يوجد قناع درامي آخــر . حين عكس على الخشبة بطريقــة مضخمة ، حمل وظيفة أخرى ، في هذه الحالة ، صار المشهــد ممثلا . (actor)

جان ، الطالب الذي يحتجزه بيته كسجن عفن ، يؤكد باصرار على الهرب .هو يقاوم توسلات عمته وتهديدات معلمه . من خلال جدران بيته : يحدق في « هوة العالم المتألقة والمتوفدة وهي تنفتح أمام عينيه » . ويصوغ تصميمه في منولوج طويل .

بجعل الخشبة تقريبا مظلمة على الاطلاق وباخفاء الممثل عــلى الخشبة ، سمحنا لكلمات الممثل أن تسمع بطريقة هائلة وخلقنا انطباعا

بأن كلماته كانت تنطق بواسطة الأسقاط المضخم لوجه الممثل الذي كان يشخص بثبات الى هدف متخيل .

في اخراجي لمسرحية (Ribement-Dessaignes) « سفاح بيرو » في العام ١٩٢٩ ، استخدمت العناصر ذاتها : اسقط وجه ممثل على الخشبة ، وظل الوجه الحقيقي للممثل ملحوظاً .

في اخراجي لمسرحية ابولونير « اثداء تايريسيس » عام ١٩٢٧ ، تحولت كلمات الشاعر الى صور رسام وحولنا الممثلين الى حروف تحركت فيما بعد مثل شخوص على الخشبة . وخلقت المجموعات المختلفة للأحرف أشعاراً مختلفة .

في اخراج كول لمسرحية « ميشو سالم » (١٩٢٧) ظهرت الاكسيسوارات التي استعين بها (خبز ، زجاجة واشياء أخرى) في المسرحية كشخوص يتمردون ضد ميثو سالم .

بالامكان ايراد أمثلة أخرى لاظهار الميزة الاساسية للاشارة المسرحية كيف تغير مادتها وتنتقل من ناحية الى اخرى محركة أشياء معدومة الحركة ومتحولة من مظهر بصري الى آخر سمعي ... الخ .

لقد ذكرنا سابقا ان في المسرح ـ كقاعدة وفي جميع الأحوال ـ يستحيل ان نحسم بأننا لن نعهد للمشهد ما يخص تمثيل الممثل ، كما انه ليس بالمستحيل ان نجد الموسيقى تضطلع بما هو خاص بظاهرة الفنون البصرية .

في الواقع ، وبالتأكيد ، هذه « التحولية » (Changeability) وهذا التنوع في الاشارة المسرحية هو خاصية المسرح المميزة . من خلاله نفسر تحولية البنية الدرامية .

ان الصعوبة الاساسية في تعريف الفن المسرحي تكمن في « تحولية » الاشارة المسرحية. تختزل تعاريف هذا المفهوم التمسرح (Theatricality) بطرق التعبير المألوفة في مسرحياتنا التقليدية والأوبرا ، أو توسع مداه لدرجة يصبح فيها عديم المعنى .

على أسس « التحولات » في الاشارة المسرحية نفسر ارتباكا نظريا آخر يعيق البحث عن من ، أو ما هو ، العنصر الأساسي والخلاق في التعبير الدرامي . اذا قلنا أنه المؤلف المسرحي ، بالتأكيد فنحن على صواب فيما يتعلق بالعديد من الحالات والأمثلة . وبالرغم من ذلك ، سوف لن نكون قد استوعبنا جوهر العديد من العينات التاريخية للمسرح ، ولن نكون بقادرين أن نثبت أن كلمة المؤلف المسرحي ، في جميع الحالات ، هي التي تمثل محور الفن المسرحي . ان الكوميديات الايطالية المرتجلة وما يماثلها من التي لها موضوع غير محدد أو ليس لها موضوع مطلقا تؤكد انه حتى الكاتب المسرحي ونصه يكونان عرضة للتحولات التي بحثناها سابقا . وبالمثل ، لا نستطيع أن نعتبر فكرة أن الممثل هو الحامل الوحيد للفن المسرحي على أنها صحيحة كليا . كبرهان على ذلك، أذكر الترتيب السكوني (Static) للممثلين على الخشبة (ميزة لأساليب درامية عديدة ، قديما وحديثا) الذي يحول المسرح الى سرد حواري يقوم به أشخاص غير متحركين (مسرح الفن ، المسرح الألماني المؤسلب ، مايرهولد) أو يخدر الممثل على شكل دمى ذات حركات متكلفة تم اعدادها مسبقا ، وبذلك تحول وظيفة التمثيل التقليدي الى وظيفة أثاث أو الى بنية الخشبة المسرحية . واذا اراد مخرج حديث أن يقول انه هو (أي المخرج) مركز الخلق الدرامي ، نستطيع أن نوافق على فكرته فقط في الحالات التي يثبت لنا فيها ذلك . اذا كان يتحدث عن الفن المسرحي في ازمة ماضية عندما لم يكون هناك مخرج ، عندها لا نستطيع الا أن نختلف معه في الرأي .

نحن لانعني بهذا ان نثبت ان النص ، والممثل ، والمخرج هي عناصر ثانوية غير ضرورية للتأثير في توازن البنية . نحن فقط نريد أن نظهر أن

كل حقبة تاريخية تحقق عناصر مختلفة للتعبير الدرامي ، وان القوى الخلاقة في عنصر واحد يمكن ان تحل محل ، او تكبت عناصر اخرى دون أن تحد من قوة التأثير الدرامي . نستطيع أيضاً أن نثبت أن فترات تاريخية معينة تطالب مباشرة بتغييرات كهذه في توازن البنية الدرامية . مع ذلك ، وجدت وتوجد مسارح دون مؤلفين (او دون مؤلفين ذوي شهرة) ، ووجدت وتوجد مسارح دون ممثلين او دون ممثلين عظام ، او حتى مخرجين . على أية حال ، اذا تعمقنا في بحث هذه القضيةلوجدنا أن وظيفة الممثل هي دائما حاضرة ولو تحولت للمخرجوالتي كانت حاضرة في كل حقبة تاريخية للمسرح ، حتى عندما لم يكن هناك مخرج في حد ذاته.

ان الافكار الرائجة والمتناقضة التي تقول ان الممثل يشارك في العرض المسرحي حتى في مسرح بلا ممثلين ، أو أن الكلمة هي دائما عنصر ضروري في الفن المسرحي ، حتى في مسرح « بلا كلمة » ، وان ما يسمى « بالوظيفة المشهدية » التي تستخدم حتى في مسرح بلا مشاهد — جميع هذه الافكار تبررها خاصية معينة للاشارة المسرحية ، والبنية الدرامية والمادة الدرامية . اعتقد اننا في الايضاحات السابقة قدمنا براهين كافية على تحولية الاشارة المسرحية التي تنتقل من مادة الى اخرى بحرية لا تعرفها الفنون الاخرى . فيالحقيقة ، لايوجد موسيقى بلا انغام ، ولا قصيدة بلا كلمات ، ولا لوحة بلا ألوان ، ولا نحت بلا جوهر فيزيائي . بتعبير أوضح ، الرسم ليس رسما اذا استخدمت الكلمات بدل الالوان ، والموسيقىليست بموسيقى اذا كان الايقاع مؤلفا من مواد اخرى غير الانغام ... الخ ، طبعا هناك حالات حيث يستعير الفنان عناصر من دائرة فن اخر اذا كانت مواد فنه لا تحقق القوة المطلوبة في التعبير ، مثلاً يدفع بيتهوفن التعبير الموسيقي في خاتمة سيمفونيته التاسعة الى الحد الأقصى لدرجة أن المستمع لا يجد الأنغام كافية وليس بالامكان ارضائه الا بالكلمات . في ميدان الشعر نستطيع أن نذكر « كليغرام » لابولينير ، او ما يسمى « بالقصائد التصويرية » التي كتبت في بوهيميا كمثال عن تغيير الاداة ، نستطيع ايضا ان نجد امثلة مشابهة في الرسم

وفنون اخرى (ترسم التكميبية بقصاصات الجرائد وبعبارات مقتبسة من اهداء الكتب) . على اية حال ، امثلة كهذه هي دائماً استثناءات تؤكد على قاعدة عدم تحول المواد في الفنون الاخرى . ولكن كما رأينا ان « التحولية » في المسرح هي القاعدة والخاصية المميزة للفن المسرحي .

عدد من نظريات المسرح التي اشيدت حول « التحولية » قد اقترحت بقصد تنسيق وتوحيد وفرة المواد والعناصر والطرائق الدرامية. لاشك ان اشهر هذه النظريات هي مفهوم فاغنر للمسرح « كفن تركيبي » (das Gesamtkunshtwerk) . على ضوء نظرية « الفن التركيبي » تكون الادوات المتعددة قد نسقت بطريقة دفعت العناصر الافرادية للاندماج خالقة بذلك « تأثيرا تركيبيا » . وهكذا ، فالشخصية الدرامية حاضرة ليس فقط على الخشبة بل ايضا في الصالة . نعايش حالتها الداخلية ، تطورها ومصيرها ليس فقط من خلال الكلمات والافعال التي ترى على الخشبة ، بل عبر الانغام التي نسمعها أيضا . فالمسألة هنا هي الموازاة بين التيار الموسيقي ، والفعل الدرامي ، والكلمات ، والمشهد ، والاثاث ، والاضاءة وجميع العناصر الاخرى .

في مسرحية « بار سيفل » لم يكن فاغنر مكتفيا بتأثير المشهد فقط . منظر الربيع على الخشبة لم يعبر عنه فقط بمشهد ، بل ايضا بواسطة الاوركسترا . بالنسبة لفاغنر كل مايستعان به في الاخراج المسرحي له عدة استعمالات ، سيف سيجفريد اعطي موقعا خاصا على الخشبة . فضلا عن ذلك ، لقد انير السيف بضوء وجعل يلمع اثناء تكرارمقاطع من انغام موسيقية خاصة بالسيف . تدخل شخوص فاغنر الدراميةالخشبة دائما كممثلين ، بل ايضا كمقاطع موسيقى هامة متكررة (Leitmotives) تتكرر ايماءة الشخصية المسرحية في الاوركسترا (الألم الناجم عن ضرب بيكميزر يجعل الموسيقى تترنح) وروعة الثياب والمشهد الذي يصف وصول الضيوف في وارتبيرغ تعززت بالموسيقى . في كل حالة ، نستطيع ان نشرح مبدأ (الموازاة) الذي يدمج عددا من الادوات المسرحية ، بمعنى انه يضمهم جميعا فيعلاقة متوازية .

ان مبدأ « الفن التركيبي » يفترض ان وحدة التأثير الدرامي ، أي شدة انطباعات المتفرج هي متناسبة مباشرة مع عدد المدركات التي تغمر حواس وعقل المتفرج تزامنياً في كل لحظة . ووظيفـــة الفنان الدرامي (بالمعنى الفاغنري) هي ان يوازن بين مؤثرات الادوات الدرامية المتعددة لكي يحدث انطباعات لها الاثر ذاته .

فنظرية فاغنر لاتدرك تحولات الاشارة المسرحية التي يمكن ان تستخدم مواد مختلفة لتحقيق اغراضها . على العكس ، تدعي نظرية فاغنر « للفن التركيبي » ، بشكل غير مباشر ، انه لايوجد مادة درامية خاصة ومتكاملة ، وانما توجدموادمتعددة ينبغي أن تبقى منفصلة وتدرس الواحدة الى جانب الاخرى . وفقا لذلك ، ليس هناك فن درامي بحد ذاته ، بل يوجد نص ، موسيقى ، ممثل ، مشهد ، أثاث مسرحي ، واضاءة تشكل في مجموعها الفن الدرامي . بذلك لا يستطيع الفن الدرامي ان يتواجد بذاته ؛ بل كمظهر تركيبي فقط من الموسيقى ، والشعر ، والرسم ، والعمارة والمناظر وغيرها ، وهكذا يصبح الفن الدرامي حصيلة لمجموع الفنون الاخرى .

فيما يتعلق بالمتفرج وسيكولوجيا الادراك الحسي ، اعتقد ان نظرية فاغنر غير صحيحة . المشكلة الاولية تكمن فيما اذا كان المتفــرج يعي الاشارات البصرية والسمعية في آن واحد وبذات الحدة ، أو فيما اذا كان يركز على ناحية واحدة فقط اثناء عملية الوعي . عندما نحاول حل هذه المشكلة ، ينبغي ان نفهم قضية وعي الاشارات الفنية على انها حالةخاصة للوعي . اذا كان على عقل المتفرج ان يفكر بشكل مكثف لكي يدرك القيمة السيميائية لحقائق معينة ، سيفترض بالتأكيد ان ينصب العقل على مدركات حسية ذات نوعية خاصة ، بصرية أو سمعية . اذا كان اهتمام المتفرج المركز يعي بصرياً وسمعياً ، لا نستطيع ، حتى في هذه الحالة ، أن نتكلم عن مجموع الانطباعات ، بل عن علاقة خاصة لنوع واحد من الوعي باخر ، عن استقطاب هذه المدركات .

مع ذلك ، نلقى بين المتفرجين اناسا يذهبون الى المسرح ليستمعوا الى الموسيقى ، أو الى الشاعر ، أو ليشاهدوا اداء ممثل معين ... الخ . حتى الأشخاص الذين ليس لهم اهتمامات خاصة يجدون انفسهم عنـد حضور المسرح مصفقين فقط للموسيقى في لحظـة ، ومسحورين بالممثل ، او مأخوذين بالنص الشعري في لحظة أخرى . أود أن أقول أن معظم رواد المسرح من هذا الصنف . بذات الوقت ، على أية حال ، لا ينتقل اهتمام المتفرج من أداة واحدة الى أخرى بمجرد المصادفة ، بل بشكل مقصود . اذا راقبنا النظارة في المسرح ، نجدها تتوجه بعيونهـا نحو ذات القبعة على الخشبة ، الجميع لديهم الاهتمام ذاته بممثل معين في لحظـة واحـدة ، واهتمام بمراقبـة المشهد في لحظـة أخرى . ان سيكولوجية ادراك المتفرج تحول بيننا وبين قبول فرضيات نظرية فاغنر « الفن التركيبي » .

بالاضافة الى ذلك ، ان نظريـة فاغنر لا تدرك حقيقـة تطور الفن المسرحي التي تحدثت عنـه الآن والذي أعطيت عنه أمثلة . وجـد الفن المسرحي دون موسيقى ، كان هنا مسارح بلا مشاهد ، ومخرجون خلقوا مسارح بلا ممثلين ، وكانت الكوميديا دمى بلا مؤلفين وبلا ما يسمى العقدة المسرحية . الا ان هذه المظاهر المسرحية تركت فراغا في روح المتفرج . اذا كان الفن المسرحي هو مجموع فنون متعددة ، فلن يكون هناك مثلا ، مسرح فني حيث الوسيلة الوحيدة هي الممثل بحد ذاته ، اي الممثل بلا خشبة المسرح ، بلا كلمات ، بلا موسيقى ، أو مشاهد ... الخ . في الواقع ، يجب الاعتراف حتى بالمسرح الايمائي كعرض مسرحي يقدم فيه لاعب أفعالا على حلبة سيرك خالية . توجد أمثلة عديدة (مثل المهرجين العظام غروك ، فراتيني وغيرهم) عن أفعال الممثل التي تفتن الجمهور بحـد ذاتها .

أود ان أقول ان نظرية فاغنر تحجب أكثر مما تظهر جوهر الفن المسرحي : انها تحيط المسرح بفنون كثيرة لدرجة تذوب وتتلاشى فيها ميزة التمسرح ، اننا نفقد رؤيتها .

على ايـة حال ، ليس قصـدنا أن نحيي الجدل حـول « الفن التركيبي » . اخترت هذه القضية فقط كمثال للمشكلات التي تثار كلما فشلنا في فهم الميزة الخاصة لمواد وأدوات التعبير الدرامي التي تحدثت عنها . بمعزل عن الجدل حول « الفن التركيبي » ، نستطيع أن نذكر نظريات أخرى للفن المسرحي مشوشة بالمثل لأن أصحابها عجزوا أو لم يرغبوا في فهم الميزة الخاصـة للمادة الدراميـة ، فنقلوا ، بلا احتراس علائق الشعر، والرسم والموسيقى ، وغيرها من الفنون الى الفن الدرامي.

لقد بدأت دراستي باستشهاد من زيك ، وأود أن أختتمها بالعودة الى آراء زيك . وجدنا ان حتى زيك في بداية كتابه « علم جمال الفن الدرامي » لم يتمكن من اعطاء تعريف واف للفن المسرحي . برغم أن زيك لم يكن مؤيدا « للفن التركيبي » ، لم تكن لديه الجرأة ليؤكد بلا تحفظ أن الفن الدرامي هو « فن افرادي وليس تركيبا من فنون عديـدة » . بالنسبة لزيك ، الصفة المميزة للوحدة المسرحية (Theatrical unit) هي تركيب من عنصرين متزامنين غير منفصلين ولكن غير متجانسين ، أي عنصر (بصري) وعنصر (سمعي) . حتى هذا « التركيب » لا يمنعنا من السمعي وايجاد وحـدة في الفن الدرامي ، لا يمنعنا من اعـلان أن الفن الدرامي هو « فن احادي متكامل » ، الصفة المزدوجة للمواد ، اي الميزة البصرية والسمعية للادوات لا تنفي وحدة جوهر الفن المسرحي .

ما دام البصري والسمعي يتبادلان مواقعهما على خشبة المسرح ، يمكن لواحد من هذين العنصرين أن يغوص تحت سطح وعي المتفرج المهتم مثلا ، قد يدفع معنى حوار مسموع بوعي المتفرج لايماءة درامية ، لمظهر درامي ، لمشهد ، لاضاءة وغيرها ، الى الخلفية ، أي ان انشداد المتفرج الى معنى الحوار يشغله عن العناصر الأخرى . أو بالعكس ، قد تزيل مشاهدة فعل درامي المدركات السمعية (الكلمات) ، الموسيقى ، التمتمات وغيرهـا) .

يجب ان نعي أن الفيلم الصامت كان يدعى « المسرح البصري » ، وكانت المسرحية الاذاعية تسمى « بالمسرح السمعي » . وهكذا لم تكن الصفة المميزة لفن المسرح في تقسم أدواته الى واحدة بصرية وأخرى سمعيـة ، ومـن الضروري ان نبحث عـن جـوهر الفن المسرحي في مكان آخر .

انا اعتقد أن بتحليلنا « لتحولية » الاشارة المسرحية اخذنا على عاتقنا مهمة تتميز بالقدرة على اختيار « مصداقية » العديد من تعاريف الفن المسرحي ، تقرير أي من هذه التعاريف اتخذ الترتيبات اللازمـة تحسبا لاشكال المسرح القديمةو الحديثة التي نشأت في بنى اجتماعية مختلفة ، في أحقاب تاريخية مختلفة ، وتحت تأثير شخصيات شعريـة أو درامية ، أو كنتيجة لابداعات تقنية ... الخ . أنا مع فكرة اعـادة الاعتبار لنظرية فن المسرح القديمة التي ترى جوهر المسرح في « التمثيل » و « الفعل » .

في ضوء هـذه النظرة سوف لا تظهر الصفة المسرحية للشخصية الدرامية ، والمكان والعقـدة وكأنها أشياء مفصولة عن بعضهـا البعض باستمرار . فضلا عن ذلك ، العلاقة بين عناصر الدراما الثلاثة هـذه سوف لا تبرز لنا وكأنها علاقة بين ثلاثة فنون مسرحية منفصلة وافرادية تتوازى دون أن تلامس بعضهـا البعض مقتربـة بذلك من « التمسرح التركيبي» الذي يتصاعد نجاحه كلما كثر عدد الفنون المستقلة التي تسهم في بنيته . يجب أن ندرك عجز فكرة « المشاركة النسبية الصورة المشهدية (Scenic Image) في الكل الدرامي هذه الفكرة تذهب الى حد التأكيد أن الصورة المشهدية (المكان الدرامي) ليست عنصرا اساسيا في العمل الدرامي لأنها يمكن أن تنحدر من غاية الاتقان والدقة الى مجرد فضاء تتعين حدوده معماريا وحسب .

يوحّد الفعل كجوهر للفن الدرامي الكلمة ، والممثل ، واللباس . والموسيقى في تيار واحد ، بمعنى آخر ، اننا نستطيع بعد ذلك أن ندرك

هذه العناصر « كموصلات مختلفة لتيار واحد ، ينتقل إمـا من عنصر لآخر أو يتدفق عبر عناصر متعددة في وقت واحد . الآن ونحن نستخدم هذا التشبيه ، دعونا نضيف بأن هذا التيار ، أي الفعل الدرامي ليس محمولا بالموصل الذي يبذل أقل مقاومة (الفعل الدرامي ليس محصورا دائما في الممثل فقط)، انما يتولد التمسرح غالبا في تذليل العراقيل التي تحدثها تقنيات درامية معينة (مؤثرات مسرحية خاصة عندما يتمركز الفعل فقط في الالفاظ ، او في حركات الممثل ، أو في أصـوات خارج الخشبة .... الخ) . بذات الطريقة التي يتوهج فيها سلك ليفي فقط لان له مقاومة لتيار كهربائي .

طبعا نستطيع أن نتحدث عن نسبية لا مشاركة المكان (أي المشهد واشياء أخرى يستعان بها في الاخراج) في الدراما وفي الفن الدرامي . ولكن هذه اللامشاركة لا يجوز أن تعتبر كخاصية دائمة للمكان الدرامي بل كميزة لمسرح من نوع معين ، أو لمسرحية محددة ، ولطريقة خاصـة بالاخراج . قيمة الفعل ، اي تمسرح المكان في المسرح الانكليزي عنـد المؤلفين الايلازبيتيين كان كامناً فقط في تغييرات يشـار اليهـا بواسـطة عبارات مقتبسة من كتابات تعلق فوق الخشـبة : المصطبة في أسـفل القصر ، غرفة العرش ، غرفة ، مقبرة وساحة معركة . وفي اعلانات كهذه يكمن رد الفعل الدرامي المكان . صحيح أن مسارحنا لم تنحرف عـن هذه الطريقة في الاشارة الى المكان ما دام (وعلى وجه الضبط ما يتعلق بالفعل كعنصر في الدراما) تغيير المشهد يتم التدليل عليه بعبارات ترفع فوق الخشبة او بمشاهد باهظة التكاليف كمشهد مصطبة ، وغرفـة عرش ، ومقبرة ، وساحة معركة ... الخ .

يبدا المسرح الحديث في اللحظة التي يثمن فيها المشهد وفق الوظيفة التي يؤديها في الفعـل الدرامي الفعلـي . ان حصـر مسـرح الفـن (Théatre d'Art) (١٠) في التسعينات مـن القرن الماضي لمشـاهده « ستارة المسرح الخلفية وبعدد من الستائر المتحركة » ينبغي تفسيره ، من وجهة نظرنـا ، كاعتراف بالوظيفة الفعليـة للمشهد المسـرحي في

المسرحيات التي يتحقق تمسرحها (Theatricality) وفعلهـا لغة (ميترلنـك) .

إذا كانت خشـبة المسرح الشكسبيرية في المانيا محصـورة بقوس قوطي أو عامود قبالة ستارة خلفية زرقاء ، كان ذلك نتيجة ادراك أن معدات الخشبة في مسرحية لشكسبير تسهم فقـط كاشارة مشـهدية بسيطة تعلم المتفرج عن تبدل المشهد . ان التقييد الجديد في المسـرح الناتج عن الانشائية الروسية يصدر عن فكرة العرض الدرامـي الذي تجلى بواسطة حركات الممثل وكل شيء يخدم هذه الحركات من : معدات بهلوانية ، او جهاز غريب الشكل ، أو جدار ، او اراض متحركة .. الخ.

ومن وجهة نظر الفعل الدرامي، يمكن تقييم تمسرح الموسيقى فقط وفق دورها في عرض المسرحية . وهكذا ، ان أشكال المشهد الموسـيقي هي إما مشهد موسيقي أو « موسيقي كفعل » . جميع الصعوبات التي تتقف في وجه المؤلف الحديث للأوبيرا أو لنظريات الأوبيرا تصدر عـن عجز أو استحالة ادراكهم للفارق بين المشـهد الموسيقي والموسـيقي كفعـل » .

إن الأمثلة التي استخدمتها تظهر بجلاء انه لا توجد قوانين دائمة او قواعد ثابتة لتوحيد الادوات الدرامية عبر تدفق الفعل الدرامي . في تطوره المستقل ، والذي هـو ميزة متكاملة في تطور كل فـن ، يجسـد المسرح جوانب مختلفة من المسرح في ازمنة مختلفة . مثلا : تجسـد رمزية ميترلنك النص اللغوي كحامـل للفعـل الدرامي (مسـرحية « الأعمى » لميترلنك مثلت عبر حوار ممثلين يتحدثون بلا حركة) . من ناحية اخرى ، تعمل الانشائية الروسية بواسطة الرقص أو من خـلال حركـات الممثلين « البيوميكانيكية » .

ان « تحولية » النظام التسلسلي الهرمي للعناصر الدرامية يطابق « تحولية » الاشارة المسرحية . لقد حاولت أن ألقي ضوءا على الاثنين ،

اردت أن أؤكد على «التحولية» التي تجعل المسرح متنوعا وجذابا وبذات الوقت يتعذر تعريفه . ان تحولاته المقبلة قـد جعلت حتى وجود الفن المسرحي ذاته مدار شك . الوجود كفن مستقل كان قـد منح للقصيدة المسرحية ، للاستعراض التمثيلي المتميز بالتكلف والميلودراما ، للرسم وللموسيقى وليس « للفن المسرحي » . كان المسرح فقط مجموعة مـن فنون منفصلة . لم يكن المسرح قد تحدد جوهره ووحدته . لقد أظهرت أنه يتمتع بالاثنين ، أي انه واحد ومتعدد ، مثل الثالوث المقدس عنـد القديس أوغسطين (١١) .

الهوامشـ :

(١) Otakar Zich, Estetika dramatického umění (Aesthetics of Dramatic Art) (Prague : 1931), P. 45.

(٢) هو نزل لا يحصر الخشبة بمبنى المسرح . فقد تقع الخشبة في اي مكان شريطة أن تحدد موقع الفعل الدرامي وتوحي بشيء معين . (المترجم) .

(٣) ظهرت التكعيبية ـ المستقبلية كحركة فنية ومسرحية في العقد الاول من القـرن العشرين وبدأت تتلاشى حوالي ١٩٢٥ في كل من فرنسا ، وايطاليا وروسيا ، كان النص المسرحي في هذه الحركة وجيزا وخاليا من العقدة التقليدية ومن تطورات الاحداث المنطقية . وكان تخلخل النص يسمح لعناصر كثيرة كالموسيقى ، والرقص ، والتمثيل ، والحركات ، والاصوات ، والاضاءة أن تتداخـل في اطـار من احداث متزامنة تقع على الخشبة وبين الجمهور بقصد اثارته حسيا ، كان العرض اقرب الى الكباريه منه الى المسرح . (المترجم) .

(٤) المسـرح المؤسلب (Stylized theater) هـو نقيض المسـرح الطبيعي الـذي يحاكي الواقع . في هذا المسرح ، يدرك الممثل انه يمثل امام الجمهور والجمهـور يعي حقيقة الممثل التي تنوب عادة في الشخصية الدراميـة في المسرح الواقعي . والمناظر محرفة عن الواقع ، ترك فيها المخرج فراغات تحرض خيال المتفرج علــى ملئها والحركـة هنا تنتج عن البراعة في تداخل وتقاطع الخطوط والوان الثياب وتوزيع الممثلين على الخشبة : والتمثيل اخضع لايقاع الحوار والحركة الطيعـة التي تجعله اقرب الى الرقص منه الى التمثيل . (المترجم) .

(٥) جورج فج (١٨٨ ــ ١٩٤٩) ناقد ومنظر مسرحي الماني . أكد فج أن الايقاع يدمج جميع عناصر العمل المسرحي . وضع الممثل امام المشهد وليس ضمنه لكي يضعف البعد الثالث ، كما طالب باسلبة (Stylization) جميع عناصر المسرح ، كما مدد الخشبة لتشمل الصالة وتخلق شعورا بالوحدة بين الممثل والجمهور. (المترجم).

(٦) ادولف ابابا (١٨٦٢ ــ ١٩٢٨ مصمم ديكور ومنظر مسرحي سويسري عرف باتجاهه الرمزي الذي يؤكد على اعطاء المتفرج مناخا بدل المظاهر الواقعية . استبدل الوحدات ذات البعدين بسلالم وانشاءات ذات أبعاد ثلاثة لتصعيد حركة الممثل ولدمج الارضية الافقية بالمشاهد المرتفعة عاموديا . استخدم الاضاءة بطريقة لا واقعية مشابهة للموسيقى على خشبة تجريدية مؤلفة من كتل بيضاء ورمادية مجسمة . (المترجم) .

(٧) اخذ مايرخولد مصطلح « الانشائية » عن الفن التشكيلي الذي انتشر في العقد الاول من هذا القرن . كان النحت مكتظا بسطوح وكتل تجريدية خالية من مضمون يوحي بالواقع . بالمثل شغل مايرخولد خشبة المسرح بسطوح ، وسلالم ودواليب متحركة واشكال هندسية أخرى كوسيلة لتصعيد التمثيل . كان يغلب على هذه الادوات الصفة الوظيفية بدل الزخرفة . (المترجم) .

(٨) السيمياء (Semiotic) هو علم الاشارات . يدرس الظواهر الاجتماعية والثقافية والفنية كاشارات . يبحث في نشوء الاشارة والقوانين التي تتحكم بها وتكسبها معنى . (المترجم) .

(٩) نيقولاي اوخلوبوف الروسي (١٩٠٠ ــ ١٩٦٦) عمل مع مايرخولد وتابروف . ازال خشبة المسرح وجعل الصالة مركزا للحدث المسرحي . برغم انه كان يحصر الحدث في مكان معين ، الا انه لم يتردد في توزيعه حول هوامش الصالة او فوق انشاءات هندسية ، كانت المؤثرات الصوتية تصدر من كل اتجاه ليضع الجمهور في قلب الاحداث . كان اخراجه المسرحي قريبا من السينما فيما يتعلق بالانتقال السريع من مشهد لآخر . (اترجم) .

(١٠) انشا بول فور « مسرح الفن » في باريس عام ١٨٩٠ كنقيض للمسرح الواقعي للستائر الخلفية بتصاميم شكلية ورمزية اراد أن يجعل المسرح فنا تجريديا بلا ممثلين ونالت أعماله نقدا لاذعا من النقاد لما اتسمت به من غموض . (المترجم) .

(١١) يؤكد القديس أوغسطين أن طبيعة الله هي واحدة في الجوهر متجلية في ثلاثة اقانيم : الاب ، والابن ، والروح القدس . (المترجم) .

التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية

يندريك هونزل

كانت ، وقد تبقى مشكلة عامه ، أعمال درامية من العصر الكلاسيكي اذا ما قدمت على المسرح الحديث تفقد اسسها الهامــة ، وتبدو لذلك مشوهة فيما يتعلق بالوسائل الرئيسية التي بواسطتها كان ينجز العرض الاصلي . بمعنى آخر ، تبدو هذه الاعمال مفتقرة الى تلك العلاقة التي كانت للمسرح القديم ذي اللغة الشعرية .

ان مقياس الحكم على المبادىء الاساسية ، في مسالة اخـراج المسرحيات ، هو كيف ينظم التراتب الهرمي لوسائل التعبير . كل تكييف في تصميم لفظي لمسرحية قديمة ليتوافق مع صيغ عرض وتقنيات حـوار المسرحية الحديثة سينتهك ، حتماً ، سلامة وتوازن العمل القديم . ان طبيعة « التمثيل » بالنسبة للدراما الحديثة وما يعتبره مخرج مسرحي اليوم « بالفعل الدرامي » قد اختلف كثيراً عما كانت عليه في الدراما القديمة لأنه ليس فقط وسائل التعبير في المسرحية الحديثة والمسرح الحديث قد تغيرت (لقد اكتسبت الأغنية ، والموسيقى ، والرقص وظيفة مختلفة والغي الكورس واختلف اداء الممثلين) بل ان علاقتها ببعضها البعض قد تغيرت أيضـاً .

كل كتيب في فن الدراما يتفق مع ارسطو في تبيان أن التراجيديا اليونانية قد أنبعثت عن « الديثرامب الدايونيسي » (ترنيمة بنشــد الكورس أحداثها تمجيداً للاله دايونيسيوس) وعن ابتكار محدد أدخله أسكيلوس ، وهو أضافة راوٍ ثان (ممثل ثاني) الى الكورس الأصلي

والراوي الوحيد . لقد « قيد اسكيلوس دور الكورس وجعل دور الحوار غاية في الاهمية » (Aristotle, poetics) . غير ان ادخال تقنيات (Devices) جديدة لم يعنِ تحويل « الديثرامب » آلياً الى دراما . لقد استهل « الديثرامب » (الترنيمة الكورسية) تطوره باتجاه الدراما (عملية بدأت عند ادخال تقنيات) عندما مؤسس التراجيديا « جعل الحوار اهم أدوارها » . ان تفوق الحوار على السرد ، وكان يعني أيضاً تحويل التقنيات التي كانت موجودة ومألوفة آنذاك الى غرض جديد . ومن خلال هدفها الجديد اكتسبت التقنيات التقليدية معنى جديداً أيضاً . وعلى الرغم من ان التقنيات الشعرية التي تبنتها الدراما عن « الديثرامب » بدت وكأنها ظلت غير متغيرة ، الا انها بالحقيقة غيرت صيغة وجودها بتوليها وظيفة جديدة . وعلى الرغم من ان اسكيلوس كان قد نقل التوكيد من الكورس (الانشودة الكورسية) الى الحوار الذي يوطد أسس الشعر الدرامي ، ظل الكورس عنصراً لا غنى عنه في الدراما اليونانية واحتفظ بالميزات البارزة للنموذج الأصلي المتحدر من الديثرامب . ولكن في الوقت الذي لا زلنا نرى ميزات « ديثرامبية » في عرض الكورس ، *الا ان الانتقال في التوكيد على حيز « الفعل » وعلى* « التمثيل » يعادل تحولا اساسياً في الوظيفة .

عكازي يآزر وطأ قدمي المترنحتين المثقلتين ،

وصوتي حزين كصوت اوزة مسنة

ما انا الا تذمر لشفتين واهنتين ،

ومحض شبح لحلم ؟

(يوريبيدس : هيرقل مجنوناً)

هذه الترنيمة الكورسية الغنائية التي تقص على الجمهور ، وبذات الوقت تصف « الفعل » (عكازي يآزر وطأ قدمي المترنحتين المثقلتين) هي عنصر درامي بحكم وظيفتها . باندماجها في العقدة وولوجها في التقنية المجسدة التي خدمت كقاعدة للاخراج المسرحي للتراجيديا اليونانية ،

هذا العنصر « الديثرامبي الكورسي كان هو الوسيلة التي بواسطتها حدد الكاتب التراجيدي القديم الفعل الدرامي . تمتع الكاتب المسرحي اليوناني في اختياره لتقنياته بنسبة من الحرية المشابهة لتلك التي مارسها الكتاب المحدثون الذين يفضلون الا يسمحوا لأي ظاهرة منفردة تقع على المسرح دون أن تلاحظ ، والذين يجعلون كل شيء مرئي للجمهور بمثابة وسائل لنقل مفاهيمهم وافكارهم . رغم أن الشاعر اليوناني كان مقيداً بسابقة تاريخية وتقليد في التعبير الشعري للديثرامب ، غير أن هذا لم يحول دون حرية ادخال استخدامات ووظائف جديدة للتقنيات الديثرامبية ، ويميل الكاتب المسرحي الحديث الى التساؤل عن ضرورة التحديد لفظياً ، وطأ مترنح لقدمين مثقلتين) الوصف رجل مسن يمشي بمآزرة عكاز . اذا كان الفعل الدرامي على الخشبة يظهر ذلك للجمهور سواء كان ذلك ناشئا عن مقتضيات بنيوية تابعة للتراجيديا اليونانية او للاطار المادي للمسرح اليوناني واسلوب التمثيل كان لا بد للجمهور من أن يزود بصورة صوتية (لفظية) لما كان ، في الواقع ، مدرك حسي مرئي . ولكن حتى الكاتب المسرحي الحديث لم يستطع أن يتجنب استخدام اشارات (deixes) لفظية (لأن ذلك بالضبط هو مثال لما تم بحثه هنا) لمدرك حسي مرئي حين يرى بانه ضروري . لذلك غالباً في المسرح الحديث يعبر عن ذلك في الحوار أو نحن نلاحظ « صفة مبهمة في الطريقة التي تمشي بها » دائماً بالنسبة للجمهور الاشياء الموجودة على الخشبة هي فقط تلك التي تحددت بواسطة الفعل الدرامي أو بواسطة عناصر التحقق المسرحي ، وهذا دائماً صحيح لكلا المسرحين القديم والحديث . وفضلا عن ذلك أن الأشياء الموجودة هي فقط تلك التي تدركها الفاعلية التفسيرية للجمهور ، وذلك تحت تأثير الفعل الدرامي . وكل شيء آخر سواء كان مرئياً او كمونياً مسموع على الخشبة ، يظل « تحت عتبة » وعي الجمهور وكل شيء ليس هناك ، فهو غير موجود . وقدرة المتفرج السيكولوجية في تركيز اهتمامه الكلي على شيء محدد تتضمن ايضا القدرة على ازالة أي شيء دخيل على موضوع اهتمامه من ادراكه الواعي . مثلا : أن يكون أحدنا غير منتبه لممثلة في ثوب خيش وحول عنقها تلتف جدائل من خيوط

تشع على صدرها الواناً ذهبية حمراء وزرقاء ، وتشير على أنها تلعب دور سميراميس أو كليوباترا أو ان يكون غير واع لواقع قميص ممزق لفلاح ويركز ، بدلاً عن ذلك ، جل طاقته البصرية على بياضه الناصع الذي حول لابسه الى رسول من السماء ، جبرائيل رئيس الملائكة ، أو الى أي شخص آخر من الحشد السماوي ما دام لطيفاً وجباراً . اما أن يكون المتفرج غير منتبه فهذه ليست نقيصة فيه ودلالة على سذاجته ، بل بالاحرى برهان على مقدرته السيكولوجية في تركيز اهتمامه المكثف حول الاهتمامات التي تحددت من قبل المسرحية ومن قبل مخيلته التفسيرية لذلك يجب أن نعتبر القدرة على الانتباه المركز والقدرة على اقصاء كل شيء دخيل عليها على انها مميزات اساسية للقدرة الادراكية للمتفرج ذاته . واعتبر هذا النوع من الانتباه والادرك بالضبط شأناً عادياً وضرورياً من وجهة نظر لمسرح والمؤلف المسرحي . ولقد صارت متضمنة في جميع التقنيات الاساسية للاخراج والعرض ، سواء كان ذلك في المسرح القديم او على خشبة مسرح القرية . ومن ناحية أخرى ، افترض المسرح الواقعي في القرن العشرين ان المتفرج ليس لديه القدرة على أن يرى ويفسر الواقع من خلال موشور مخيلته ، وهذا استلزم فيما يتعلق بالاخراج وتقديم واقع محض ، واقع لوحده ، واقع كامل وكلي (مطلب كتب له الفشل لان طموحاته تتعدى القدرة البشرية وامكانات المسرح) . بمعنى آخر ، كان ذلك تبني لإدراك غير مسرحي . إن نوع الاشارات الدرامية اللفظية التي استخدمتها واعتنت بها الدراما القديمة بشكل خاص ، والتي أصلها الديثرامبي ساعد الكلام الغنائي أو الملحمي أن يصبح أداة نقل الفعل الدرامي ، إشاريات لفظيـة كهذه تخدم كمصفاة سيميائية تمكن المؤلف الدرامي من ابداع صورة للعالم والناس ، وذلك من الريبتوار المحدود للاشياء والموارد الفنية القليلة التي كان الممثل القديم وتكنولوجية المسرح القديم قادرة أن تقدمها . مثلا : القناع التراجيدي الثابت الحزن الذي لبسه الممثل ، والمحيط اللامتغير للقصر الملكي على الخشبة بالامكان تغييرها وذلك بواسطة الكلمة (اللغة) التي مثل الشمس في وسط عالم الشاعر اما أن تضيء الخشبة والممثل والاحداث الدرامية ، أو العكس

تلقي عليها ظلا يخفيهما . أن مصفاة سيميائية كهذه ، لأنها لا تسمح لصور لا يرغب بها المؤلف المسرحي ، تغير مظهر تلك العناصر الواقعية التي منها يصاغ تمثل (تشخيص) الانسان وسلوكه في المسرحية . فالافعال والاعمال قد تحققت بشكل مرئي على الخشبة القديمة وذلك بواسطة الدلالة اللفظية اليها فقط .

اذهب ببطء أرجوك ، لا تتعب نفسك ،

وتشفق على جسمي المسن

لئلا تقع كحصان يسرع على منحدر

وهو ينوء تحت حمل ثقيل !

اما الذي واهنة هي راجله دعه

يمسك بيد او بثوب شخص آخر ،

دع المسن يقدم عوناً للمسن .

(يوريبيدس : هرقل مجنوناً)

لقد عرض المقطع الثاني من مسرحية هرقل مجنوناً ليوريبيدس لايضاح التأرجح بين الديثرامب والدراما من الجانب المعاكس . اذا كان المقطع الأول ، بذاته ومن ذاته ، هو ديثرامب غنائي ـ ملحمي تحول الى درامي باتحاده الوظائفي في بنية التراجيديا ، فالمقطع الثاني هو أيضاً ذاته وبذاته مناجاة درامية ، جزء من الحوار الدرامي ، غير أنه يعمل كدلالة تأشيرية (deictic) للملحمة ضمن الدراما . ولو صيغ الامر لوضع كل المقطع بين هلالين كجزء من « الارشادات المسرحية » أو « كوصف » لفعل يريد المؤلف المسرحي ان يخصه بممثل معين ، حتى خارج نطاق هذين الهلالين تظل الفاظ الكورس سرداً لفعل يقوم به ممثل . ولكن في بنية المسرحية القديمة (وذلك يعني في بنية تنفيذها أيضا) تكتسب الالفاظ من خلال الدلالة التأشيرية اللفظية الى الفعل على الخشبة تبريراً درامياً

وهـذا التأشـير كان أداة انشـائية أساسية بالنسـبة ليوريبيديس وسوفكليس واسكيلوس .

لم يكن العمل أو الفعـل دراميا بذاتـه لدى المؤلف المسـرحي في الفترة الهيلنستية . لقد صار تحول الاحداث أو الفعل على الخشـبة دراميا فقط بواسطة الدلالة اللفظية الشـعرية التي كانت في الدرامـا القديمة شرطا ضروريا لفهم وتفسير الجمهور للمسرحية .

انظر اليه : في البداية يرمي برأسه هائجاً

ولا يتفوه بشيء وعيناه تجولان مشتعلتين بالجنون

والآن يشخر بصوت هائل مثل ثور على وشك الانطلاق

وبصوت مروع جائر يدعو الأرواح الشريرة الترتاروس

بهذه الالفاظ جعل يوربيديس الآلهة Lyssa (الجنون) تصف هرقل حين انطلق من منزله في حالة عقلية مضطربة . اذا كان هذا المقطع من مسرحية يوريبيديس قد أخرج بالطريقة المتداولة في المسرح الحديث سيكون الممثل الذي يمثل هرقل مضطراً الى التعبير عن تلك التحولات الموصوفة من قبل المؤلف في النص : باهتزاز الرأس ، التعبير الهائـج والملتهب للعينين والتنفس والشخير المثقلان . وقد يحاول الممثـل أن ينطق بوضوح صرخة مرعبة يهتز لها المسرح والخشبة معاً . نحن جميعاً على اطلاع على الاخراجات المسرحية التي فسرت وظيفة التعبير اللفظي للمؤلفين المسرحيين القدامى بجعل الممثل يقوم بتمثيل الدلالات السردية المتعلقة بالاحداث والافعال وكانت النتيجة أن « وحدة » النص قد أبيدت أو تمزقت بالصـراخ والهدير والهسيس والالاعيب البهلوانية الميميـة المستخدمة في أساليب تمثيل واقعيـة أو تعبيرية أو بواسطة ديكـور مسرحي واضاءة ومؤثرات صوتية . ان اخراجات مسرحية كهذه تثبت أن نظام التراتب الهرمي للأدوات الدرامية في الدراما القديمة لم يشرح، والاختلافات في الأسس الضمنية لنظرية وممارسة الفن المسرحي القديم

لم يميز . كانت القصيدة (التي كانت التراجيديا القديمة) قد تحولت من الديثرامب الى دراما تقنية وصفها أرسطو بـ «الفعل» ، وليس السرد المحض ولكن وسائل تحقيق ذلك « الفعل » ظلت ضمن مجال الديثرامب والكلام احتفظ بمكانته المهيمنة ضمن التراتب الهرمي لهذه التقنيات . يتجلى الفعل الدرامي تدريجيا عبر اللفظة (اللغة) وأي تحولات في الموقف الدرامي كانت تتجلى عبر الوسيلة اللفظية . وبهذه الطريقة ، اذن ، كان ممكنا للفظة أن تصبح تقنية نفسرها أحيانا كعرض (Performance) وأحيانا أخرى كتغيير في المنظر (Scenery) . ان مرونة اشارة الدرامية بالضبط هي التي تمكن اللفظة أن تصبح (ممثلا) أو (مشهداً) يأخذ على عاتقه مهام تقنيات شعرية أخرى للدراما .

لم يستخدم الشاعر اليوناني الكلمة ليشير الى شيء كان قد مثل أو عرض على الخشبة . ولم يصف الفعل على الخشبة ، بمعنى انه لم يضاعف لفظياً العـرض المسرحي ؛ اذ لم تكن الدلالات التأشيرية التي نتحدث عنها قد صممت بغية ايجاد تناظر بين الواقع الدرامي وقصة عن ذلك الواقع . ان نسخ الواقع الذي يبغي فقط تحقيق أقرب تماثل ممكن يضعف في تأثير الانطباع ، لأن التطابق التام لا يمكن بلوغه أبدا . والتناقضات في النسخ تؤدي الى اعاقة اكثر من حالة تباين تام أو مغايرة كلية . ان الواقع الخارج عن النطاق اللفظي (Extraverbal) وحده لـه أثر أقوى على الجمهور مما لو كان مرفقاً بوصف لفظي غير دقيق أو متحيز . تماماً مثلما تحدث رسالة لفظية انطباعاً أكثر قوة لوحدها مما لو كانت مرفقة بقطعة غير متناغمة لواقع يتعدى النطاق اللفظي . لم يقم المسرح اليوناني على أسس التطابق (Parallelism) بل على استقطابية الانطباعات . لذلك فان تعبير الممثل القديم الذي هو كلياً غير متغير وقناعه الثابت هما تكملة ملائمة لنص يوريبيدس ، حيث يتحدث عن العينين المتقلبتين ، والسيماء الغاضب الهائج ، والتنفس المثقل وتحولات مبهمة أخرى أظهر من خلالها الاهتياج القاتل لهرقل .

تقوم متعة الادراك المسرحي دائما على أسس التعارض بين التمثيل العقلي والواقع ، وهذا التعارض هو شرط أساسي ، ولا يجوز أن يفهم كنتيجة لأن المتضمن هو تركيب (Synthesizing) للتعارض ، ويحصل الادراك المسرحي كنتيجة لقهر هذا التعارض بين التمثيل العقلي والواقع اللذين قد تركبا (Synthesized) في فعل التفسير الذي يحول التمثيل العقلي والواقع في لحظة « مشاهدة » المتفرج المشحونة انفعالياً(١) . وكما يشير نص يوريبيدس الى شيء لم يستعرض من قبل الممثل ، هكذا أيضا الدلالة عند اسكيلوس ، قد تدل على شيء غير حاضر على الخشبة، ولكنه مع ذلك حاضر في التمثيل العقلي للمتفرج الواقع تحت تأثير الشعر :

لقد اكتملت الالفاظ وهي الآن افعالاً ،
والأرض ترتعد
وهدير الرعد يرتد صداه من البحر
وبروق نارية تغطي السماء
والغبار يلتف كالدوامة في العواصف الصاعدة
ورياح تقاتل رياح
غيظاً من الظلمة
والبحر قد اتحد بالسماء
هكذا ينصب غضب زوس علي
وينذر برعب ليس لي منه مهرب
آه ، يا أثير ، ايتها الأم المقدسة
التي وهجها الفاحص يضيء كل الأشياء
انت تشاهديني هنا اتعذب ظلماً .

(اسكيلوس بروميثيوس مقيداً)

بالامكان أن ندعو الدلالة الشعرية الى شيء لا يتجلى بأنها اشارات موجهـة نحو صورة ذهنيـة وهميـة (phantasma-oriented deixis) لأنها تحدد فعلا دراميا تحقق في مخيلة المتفرج فحسب . ان كون هذه « الاشارات الموجهة نحو صورة ذهنية » هي احدى التقنيات الأساسية في الدرامتيرجي اليوناني قد تم اثباتها من خلال واقع ان الافعال الأكثر مأساوية لا تقع ، كقاعدة ، على الخشبة ، بل تدرك من خلال دلالات تأشـيرية (deictic) أو عبر اشارات (signs) سمعية (مثلا صياح أوريست ، ل اسكيلوس) قد « أخفيت » عن الرؤية المباشرة للمتفرجين . كما ان أوديب سوفكليس في (أوديب ملكاً) وهامون في (انتيغونا) اللذين يعميـان انفسـهما ، وهرقـل وفيدرا في مسرحيـة (هايبوليتيس) ليوريبيدس يقتلان أولادهم ، جميعهم « يقومون بأفعال » بواسطة اللغة وعبر مناحات الكورس الذي يسرد رواية الأحداث للجمهور . طبعاً هذا له علاقة بمواقف اليونان وعاداتهم . غير ان ذلك ليس أبداً كل ما هو متضمـن .

تسمح الأعمال والافعال التي تؤدي على الخشبة امام الجمهور بالعديد من المعاني والتفسيرات . ان الصفة التراجيدية والكوميدية أو الحيادية انفعالياً لأي فعـل خاص ، سواء كان مرعباً للغاية أو من النوع التافه ، ليست كامنة في الفعل كفاية له ، كخاصية ثابتة ، بل كمسألة تفسير ذاتي . فالمتفرج الذي يرى شايلوك يشحذ سكيناً على نعل حذاءه ليقتطع رطلا من لحم جسم انطونيو ينفجر ضاحكا وسط ترتيبات السفاح شايلوك وقلق انطونيو . والأدوار التي في مسرحيات شكسبير لم تستثن أيضاً احتمال تفسيرات متناقضة من قبل الجمهور . هكذا احتمال غير وارد في الدراما اليونانية . وجميع العصور الكلاسيكية، خلال تطور المسرح ، عملت في هذا المجال وفقاً للدراما اليونانية القديمة . وعند تمثيل التراجيديا لم يكن الا التفسير التراجيدي مسموح به على الخشبة ، والجانب التراجيدي لهذه المسرحيات لا يعتمد على الفعل أو الاعمال ، لأن الافعال والأعمال كان المؤلف قد وضعها عمداً خارج

النطاق المرئي أو كانت أماكنها قد حددت هكذا لتبقى خفية على الجمهور .
لقد تمثلت الأفعال والأعمال بواسطة التأويل اللفظي الذي ، ككل دلالة
لفظية ، ليس حقيقة برغامتية مفتوحة على العديد من المعاني والتفسيرات
بل ينتمي الى المجال السيمانتي والبنى المعيارية ويتم تمييزها بدقة وفقاً
لجملة من المعايير الشعرية والأخلاقية والجمالية .

وكان تمثيل الممثلين — لا سيما ممثلو المسرح اليوناني القديم —
نسقاً جمالياً لاشارات صوتية وايمائية . وكانت التقنيات المستخدمة
من قبل الممثلين بلا شك قد تم تمييزها حسب استخدامها في التراجيديا
أو الكوميديا . وعندما يتعلق الأمر بقطعة خاصة من فعل الخشبة يجعل
المؤلف اليوناني القديم اللفظة لها السيطرة على التقنيات الأخرى . وتلك
الحقيقة تخدم كبرهان على تفوق التراتب الهرمي للفظة (للغة) التي
استخدمت لأنها تشغل المخيلة بدقة ومباشرة اكثر في نطاق التراجيديا .

قد يبدو الغرض من بحثنا هو ازالة التمييز المفهومي بين « الفعل »
و « السرد » وابتغاء تفسير ما هو ، بالأساس ، رسالة ملحمية كعنصر
ديناميكي للفعل الدرامي . ولكن ليس هذا ما نرمي اليه . نحن نعلم انه
حتى في الدراما اليونانية ، لاسيما في مسرحيات يوريبيديس ، السرد
المحض هو تقنية انشائية متكررة ، ولكن ذلك ليس ما يعنينا هنا . ان
غرضنا هو اثبات ان السرد وان ظل في ذاته وبذاته سرداً قد يصبح فعلا
دراميا ننظر اليه كجزء متمم للمسرحية لاسيما حين يكون لدينا تراتب
هرمي محدد للتقنيات الدرامية ، وليس فقط أدوات لغوية بل اخراجية
أيضا (تتعلق بالاخراج) . وهذه المرونة للاشارة الدرامية بالضبط هي
التي تؤهل النص الدرامي في التراجيديا اليونانية على توثيق العلاقة
مع العرض المسرحي (بالمعنى الايجابي والسلبي)(٢) . واذا جزأنا
اعتباطياً ذلك الذي كان بالأصل قد تم تصوره بأنه بنية واحدة الى
بنيتين منفصلتين نكون بذلك قد أسأنا فهم وظيفة اما التقنيات اللغوية
أو المسرحية . واذا شئنا الا نغرق في مشاريع عقيمة ، واذا شئنا الا
نستخدم ألفاظ هي فقط تجريدات خالية من أي جوهر ، من الضروري

ربط أرسطو بالشعراء اليونان لكي نفهم المعنى الفعلي لما هم اعتبروه « فعلاً » وليس مجرد « سرد » . لا يمكن صياغة بناء نظري لفن الدراما والمسرح في معزل عن بعضهما البعض . ان النظرية والممارسة يؤثران ويتممان بعضهما البعض بشكل متبادل والتعاريف هي تنويرية فقط عند التفكير بأمثلة حسية للممارسة .

نأمل أن ننهي هذا البحث النقدي بأن نقول ان الاخـراج المعاصر للمسرحيات القديمة سيحقق فعالية وقيمة درامية أرفع ليس بتدمير اعتباطي للتراتب الهرمي للتقنيات الدرامية المعطـاة او بالتعويض عن هذا التراتب الهرمي بواحدة أو أكثر من البدع الحديثة ، بل بمحاولة فهم جوهر التراتب الهرمي الأصلي . لكي القصيدة ـ التي تبقى من حيث الجوهر تراجيديا يونانية ـ تكون الاهتمام الأساسي لأي عرض مسرحي .

ملاحظات المترجم :

* لقد ترجمت لفظة (device) الانكليزية بمعنى « التقنية » ، لأنه هكـذا وردت في كتابات بعض الشكلانيين الروس ، لاسـيما في مقال شكلافسكي (الفن كتقنية) . وبعد انضمام بعض الشكلانيين الى حركة براغ ، صار هذا المصطلح يشير الى كل عملية متعمدة لتجريد النص من آليته ورتابته بغية تحقيق تأثير معين ، يعطي المتلقي احساساً جديداً بالعالم ، ويشد أنظاره الى تقنية النص أكثر من مضمونه .

**ان لفظة « التأشير » (deixis) التي تعني باليونانية « يشير الى أو يظهر » ، ترد كثيراً في الألسنية . ونعني « بالتأشير » ميزات لغوية مثل (هذا ، ذاك ، هنا ، هناك ، الآن ، آنذاك ، أنا ، أنت ، نحن ... الخ) التي تربط الكلام والحدث بسياق الزمان والفضاء . فالتأشير يحيل النص ـ عبر ضمائر المتكلم والمخاطب وظروف الزمان والمكان ـ الى حوار يضع الشخوص الدرامية في اتصال مباشر مع بعضها البعض ،

ومع الحاضر بكل انشطته البشرية والمادية . لذلك ، الحدث الدرامي ، بدل أن يغوص في الماضي ، كما هو الحال في السرد القصصي والتاريخي ، يبقى في تطوره مفتوحا على هنا والآن . (المترجم)

ملاحظات المؤلف :

١ ــ ان كون بحثنا النقدي محدود بأمثلة توضيحية من التراجيديا اليونانية لا يدل ضمنا بأننا بالضرورة سنجد معايير وقوانين مختلفة تتحكم بالخلق المسرحي والادراك الحسي فيعصور أخرى للتطور التاريخي للمسرح ــ بالعكس ، نحن مدركون لحقيقة ان فرضيتنا يمكن اثباتها جيدا ايضا بأمثلة من المسرحيات الدينية للعصور الوسطى ومن المسرح الرمزي في منعطف القرن العشرين ، ومن مسرح عهود أخرى وتيارات أخـرى .

لكي نظهر بأن ممثل القرون الوسطى لم يبتغ توافقاً بين الرسائل اللفظيـة والتعبير الوجهي الخاص بـه ، ربما يكفي الاستشهاد بمقال W. Golther (الـذي هـو ضـمـن كـتـاب لمقـالات مختـارة) (Der Schauspieller, By E. Geisler, Berlin: 1926) : (على كل ممثل أن يخطو نحو المركز (لخشبة المسرح) ، أن يلتفت الى كل الجوانب ، حتى الى خلفية الخشبة حيث يقف المسيح ... (اثناء المسرحية) . ان الحركات هي واضحة ومدروسة خلال التوقفات القصيرة بينما أثناء أدوار الغناء والحديث يقف الممثل صامتاً) . الألفاظ الماثلة والتي بين هلالين هي ل يندريك هونزل .

سوف نستغني عن أمثلة من المسرح الرمزي ما دامت على ما أعتقد معروفة جيدا . في الواقع ان تعريف المسرح الرمزي بأنـه « المسرح السكوني » يثبت الفرضية عن اعادة تنظيم واع للتقنيات المسرحيـة لدرجة ان ما يخص الجانب المتعلق بالطاقة المحركة والايماء لأداء الممثل كان قد تم كبته عن قصد .

وأخيراً حتى المسرح القائم على وحدة وكمال أداء الممثل حقق أفضل نتائجه من خلال الاستقطابية المشعة للتعارض بين التمثيل العقلي المثار من قبل النص والفعل القـائم بتمثيله الممثلون . وكبرهان على ذلك سنورد الطريقة المستخدمة من قبل أنجح مخرج للمسرح الواقعي ، أن المصطلح المحدد الذي ابتكره لوصف التباين بين الرسالة اللفظيةوالعرض الدرامي ليمثل النص الضمني (sub-text) تثبت لنا أن هذا التباين كان قد نظر اليه على انه أحد الاسس الضمنية للمنهج الدرامي التابع للمسرح الواقعي . لذلك فرضيتنا عن جوهر الادراك المسرحي الذي نعتبـره كتركيب (Synthesizing) للتعارض بين التمثيل الفعلي المثار من قبل اللفظة والواقع البرغماتي المعروض على الخشبة ، عبر أداء الممثلين أو الخلفية المكانية والزمانية للمسرح ، تبدو أنها قانون ثابت لابداعية المسرح وادراكه .

٢ ـ انظر مناقشتي في (Dynamics of The Signs in Theater)

* * *



الانســان والموضوع في المســرح

يوري فيلتروسكي

الفعل هو أساس الدراما . وطبعاً حياتنا اليومية ، والمسار الذي تتخذه ، يحددهما الفعل ــ فعلنا نحن وفعل الآخرين . الفعل هو تلك العلاقــة النشطة بـين الذات (subject) والموضــوع (Object) . والفعل ، كحقيقة غائية ، خاضع لغاية تنسجم وحاجات الذات . لذلك ، حين يقع فعل ما يتجه انتباهنا نحو غايته . أما الفعل ، بحد ذاتــه ، فهو ثانوي بالنسبة لنا ، ولكن الشيء الهام هو إذا كان يحقق غاية ما . وحالما يشد فعل ما انتباه الملاحظ ، تصبح خصائصه اشارات . وعندها يدخل الفعل وعينا بواسطة هذه الاشارات يصير معنى . ومن البديهي أن شخصين يشهدان ذات الحدث سيقدمان وصفين مختلفين . وسبب ذلك الاختلاف يعود الى كون أن الحدث قد انعكس في مرآتين مختلفتي الانحناء . بمعنى آخر ، إن الحدث قد انعكس في وعيين تم اعدادهما بشكل مختلف . وهذا الامر يتسبب في تعزيز بعض الاشارات وكبح البعض الآخر . كما أن خصائص الفعل المتجه نحو هدف عملي تتقرر بواسطة ذلك الهدف ــ بغض النظر عن الملاحظ ــ إلا إذا كان هدف الفعل هو التواصل .

أما في المسرح فالفعل هو غاية بذاته ، ولا يتمتع بهدف عملي خارجي يقرر خصائصه . لقد أعد الفعل ، هنا ، ليدرك مــن قبــل الجمهور كسلسلة مترابطة من المعاني . لذلك ، الفعل مؤلف من اشارات متنوعة انعكست ، أولا ، في وعي الجمهور على شكل خصائص ــ وخصائص

هذا الفعل هي معان محضة تماما . مثلما هي غايته مسألة سيميائية ، وليست قضية حياة عملية . والفعل في المسرح يختلف ، على اي حال ، عن الفعل الذي يكون غرضه العملي هو التواصل . رغم أن الاخير (الفعل الذي له غرض عملي) مؤلف من اشارات اعدت للملاحظ وهدفه له قيمة سيميائية ، إلا أن هدفه النهائي يكمن خارج الفعل ، وليس في داخله كما هو الحال في المسرح .

يستنتج من الميزة الغائية للفعل انه حصيلة غاية الذات . ولكن من الضروري تمييز مفهــوم . اولاً ، هناك الذات الأساسية التي هي منشيء الغاية ؛ ثم هناك الذات التي تقوم ، بشكل مكشـوف ، بأداء الفعل ، والتي قد تكون مماثلة للذات الاساسية . ولكنها قد تكون ايضا مجرد اداة للذات ، وبالتالي ذات جزئية لا غير . طبعا ، ليس من السهل رســم الحدود الفاصلة بينهما . سنرى ، فيما بعد ، إن التمايز (بين الذات الاساسية والجزئية) في المســرح يمكن أن يذهب الى حد أبعد ، لأن الفعل في المسرح قد اقصي عن اطاره العملي وتنقصه الغاية الخارجية . كما أن ادراك الذات ، اي ادراك الكائن الذي يؤدي الفعل بشكل نشط ، يبرز عند الجمهور من خلال الحدث اكثر مما يحصل في اي مكان آخر .

في مرحلة معينة ، حين كان المنظرون يفكرون فقط بالمســرح الواقعي ، برزت فكرة إن الانسـان وحده يستطيع أن يكون الذات ، كما هو الحال في الحياة اليومية . واعتبرت كل العناصر الاخرى مجرد أدوات أو مواضيع (أشياء) الفعل البشري . الا ان تطور المســرح الحديث وازدياد المعرفة بالمسرح التابع لبيئات ثقافية غير اروبية ادى الى نقض هذه الفكرة . وتبين ، فيما بعد ، إن هذه الفكرة لا تنطبق حتى على المسرح الواقعي . إن الهدف من هذه الدراسة هو تبيــان أن وجود « الذات » في المسرح يتوقف على مساهمة عنصر ما في الفعل ؛ وليس علــى عفويتهــا (الذات) الفعليــة . لذلك ، حتى الموضــوع

(الشيء) الذي لا حياة فيه يمكن ان يدرك كذات مؤدية للفعل . كما يمكن للكائن الحي أن يدرك كنعصر معدوم الارادة كلياً .

من الممثل الى الموضوع :

إن شخص الممثل هو اكثر حالات الذات شيوعا في الدراما . وان قوام الممثل يشكل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من الاشارات . وناقل كل هذه الاشارات قد يكون جسم الممثل ، صوته ، وحركاته . وقد تكون هناك اشياء متنوعة اخرى كأجزاء من ثياب الممثل والديكور . اما الشيء الهام فهو ان الممثل يمحور معاني هذه العناصر حول نفسه . وبامكان الممثل ان يفعل ذلك ، الى حد كبير ، وذلك بافعاله التي تحل محل كل حاملات الاشارات . ويمكن اقامة الدليل على ذلك بمثال من المسرح الصيني :

« ان الممثل يصور بأفعاله جميع الاحداث التي لم يزودها المسرح الصيني بالقاعدة المناسبة . يصور الممثل بواسطة مجموعة من الحركات التقليدية كيف انه يقفز فوق حواجز ، ويتسلق ادراج متخيلة ، ويطأ عتبة متخيلة ، او يفتح بابا متخيلا . ان الحركات الاشارية التي تتم اداؤها تطلع الجمهور على طبيعة هذه الاشياء المتخيلة وتعلمه فيما اذا كانت حفرة غير موجودة هي خالية او مملوءة بالماء . او فيما اذا كان الباب المتخيل هو بوابة اساسية ، او بوابة عادية ، او باب بسيط ، أو من ذات النوع » . (ك. بروساك : الاشارات في المسرح الصيني ، ١٩٣٩) .

وعندما يثار السؤال المتعلق بالوسائل التي أعطيت للممثل ليوحد كل هذه المعاني ، الجواب عليه هو في غاية البساطة . كل شيء على الخشبة هو اشارة . « ولكن الثياب المسرحية والمنزل على الخشبة وايماءات الممثل لا تتألف جميعها من اشارات تأسيسية كثيرة ، كتلك التي نجدها في منزل حقيقي أو ثياب أو جزء من الديكور تبقى محدودة باشارة واحدة ، أو باثنتين ، أو بثلاث . يستخدم المسرح فقط اشارات الثياب أو الديكور الضرورية لموقف درامي معين » . (بوغاتيريف : الاشارات في المسرح ،

١٩٨٣) . من الناحية الاخرى ، يدخل جسم الممثل في الموقف الدرمي بكل ماله من ميزات . ومن البديهي ان الكائن الحي (الممثل) لايستطيع ان ينزع بعضها ويحتفظ فقط بتلك التي يحتاج لموقف معين . لذلك ، كل عناصر اداء الممثل غائية. بعضها ليست الا ما تقدمه الضرورة الفيزيائية ، مثلا ، مختلف الانعكاسات اللارادية الآلية) . ولكن حتى هذه العناصر اللاقصدية لأداء الممثل يدركها المتفرج كاشارات . وهـذا يجعل قوام الممثل اكثر تعقيدا واغنى . ونميل الى القول بانه اكثر تماسكا (حسية) اذا قورن بغيره من ناقلات الاشارات . كما يتمتع قوام الممثل ، بالاضافة الى خاصيته الاشارية ، بخاصية الواقع . والأخيرة هي ، بالضبط ، تلك القوة التي تدفع بالمعاني للمتمحور حول الممثل .

وكلما ازدادت افعال شخصية الممثل تعقيدا كلما ازدادت ، ليس فقط عدد اشاراته القصدية ، بل ايضا اشارات ــ وهذا امر هام هنا ــ تلك الافعال الخالية من القصد . لذلك يحتل واقع شخص الممثل المقدمة . اما الشخص الذي تكون افعاله أقل تعقيداً فهو ، بالطبع ، اكثر تخطيطاً (اي هو نمطي) . وهذا يؤدي الى تسلسل مراتب الادوار . فالشخص الذي في قمة هذا الترتيب ــ اي الممثل الرئيسي ــ يجذب الجزء الاكبر من انتباه الجمهور ، ولا يسمح لانتباه الجمهور ان يتجه نحو الشخوص الثانوية الا في حالات قليلة . وبتقديمه دوافع للفعل يؤثر الممثل الرئيسي ، بذات الوقت ، في اداء بقية الشخوص المسرحية . واحيانا بامكانه أن يكون منظمهم المباشر . وباستطاعة الجمهور ان يدرك الشخوص الاخرى كذوات فاعلة ، الا ان مرتبتهم الدنيا تبقى واضحة . ولكن يمكن ان تقع ظروف ــ في مجرى المسرحية ــ يصبح بسببها شخص آخر ، غير الممثل الرئيسي ،العمود الفقري للفعل . وفي بعض البنى ، حتى عند توفر هذه الظروف ، يبقى ترتيب الادوار غير متأثر . وفي ظروف اخرى ، يمكن للمراتب ان تعيد تصنيف نفسها من وضع لآخر . كل الشخوص الدرامية، على اي حال ، من الممثل الرئيسي الى ادنى ممثل يشكلون بشكل جازم خطا متماسكا حسب فعاليتها المختلفة ، ويصان هذا التماسك بدقـة بواسطة مفصلية الفعل .

اذا تعقبنا هذا الخط بامكاننا أن ندرك بأنه ليس باستطاعتنا حتى تعيين الحدود التي بعدها يكف ادراك فعل الشخص على أنه عفوي . هذا الخط ، بلا انقطاع ، يؤدي الى شخوص افعالها محدودة بأدوار نمطية تتكرر مع اختلافات ضئيلة . وتحمل هذه الشخوص اشارات قليلة للغاية ، لا تتعدى تلك التي هي ضرورية جداً لموقف معين . وهذه الاشارات هي ، الى حد بعيد ، مبرمجة ، والشعور بواقعيتها ضعيف جدا . وبالنسبة للجمهور ، ترتبط مثل هذه الشخصية بفعل محدد . مثلا ، قد تكون الخشبة غرفة جلوس ، وحالما يدخل خادم ما ندرك بأنه جاء ليعلن قدوم زائر ما . سنلاحظ ، فيما بعد ، ان هذا الارتباط بفعل معين هو من ميزات الاكسيسوار المسرحي . في الحقيقة ، مثل هذه الشخوص تبدو للمتفرج وكأنها أقرب الى الاكسيسوار منها الى ممثلين فاعلين . نستطيع أن نرى اكسيسوار بشري في اخراج (أي. اف. بوريان) للهاة ف. ك. كليبرا المسماة : « كل يعمل شيئاً لوطنه » . كان الشخوص ، في هذه المسرحية ، خدماً صامتين . وتوجد مثل هذه الشخوص في المسرح باعداد كبيرة ، وليست غير عادية .

الا أن الاكسيسوار البشري لا يضع حداً للسلسلة التي تبدأ بشخص الممثل . يمكن للفعل أن ينحدر الى درجة الصفر ، ويصبح عندها الشخص جزءا من الديكور . مثل هذه الأجزاء البشرية للديكور تظهر ، مثلا ، على شكل جنود يحرسون مدخل منزل . والجنود ، هنا ، يدلون على أن المنزل هو ثكنة . طبعا ، لا يمكن أن نعتبر — ولا بأي شكل من الأشكال — هذه الأجزاء البشرية للديكور ممثلين فاعلين . لقد تدنى واقعهم الى « درجة الصفر » ، لأن اشاراتهم التأسيسية محدودة للغاية . لو درسنا من يحمل هذه الاشارات لوجدنا أنها محصورة في وقفة الجنود ، مرتبتهم ، مكياجهم ، ثيابهم . ويستنتج من ذلك أن الشخوص التي تلعب تلك الأدوار يمكن استبدالها بتماثيل . لذلك ، يمثل الشخوص الذين هم جزء من الديكور الانتقال من مجال الانسان الى مجال الشيء . طبعا ، ليس هؤلاء الشخوص الجسر الوحيد بين

هذين المجالين . يقول أوتكار زيش ، مثلا ، ان بين المكياج الذي هو جزء من الجسم العضوي للمثل ، والذي ليس جزءا من الجسم ، توجد اشياء اخرى مثل الشعر المستعار الذي لا نستطيع أن ننسبه ، بالتحديد ، لأي من المجالين ، (أوتكار زيش : علم جمال الفن الدرامي ، ١٩٣١) . والزي ، وان لم يكن جزءا من الجسم العضوي ، فهو ، الى حد كبير ، مندمج به . لذلك ، من الصعوبة بمكان أن نقرر الى أي حد تتحكم خصائص الجسم بأداء بعض الأفعال البشرية ، والى اي حد تقرر الثياب أداء تلك الأفعال . لأنه « توجد ايماءات وحركات معينة ليست فقط ملائمة لنمط معين من الثياب ، بل أيضا تتكيف بها مباشرة . ان الاستعمال المفرط لليدين في القرن الثامن عشر كان نتيجة التنانير المطوقة العريضة . وبالمثل ان وقار « بيرلي » المهيب لم يكن أقل ارتباطا بقبعته الكبيرة المخرمة ، مما كان متعلقاً بشخصيته المتروية » (أوسكار وايلد : الأقنعة) . ان مجالي الكائن الحي والموضوع ، كما أوضحنا ، متداخلان ، وليس بالامكان رسم دقيق للحدود الفاصلة بينهما . وهكذا ان السلسلة التي تبدأ بشخص الممثل تستمر باطراد في مجال الموضوع .

من الموضوع الى الممثل :

ان الكائن البشري ، كجزء من الديكور ، قد نقلنا الى مجال الديكور بشكل عام . ان الهدف العام من الديكور هو « تحديد الشخوص والمكان والفعل بشكل مؤثر » . (اوتكار زيش : علم جمال الفن الدرامي ، ١٩٣١ ، ص ٢٣٢) . كما ان مجال الديكور له تميزه الداخلي . فالمرتبة الدنيا هي للديكور المرسوم والذي هو محض اشارة . اما الديكور الذي هو بحجم طبيعي فهو اغنى ، لأنه يتمتع بعمق واقعي ، ولذلك هو اقرب الى الموضوع الحقيقي الذي يرمز اليه . كما أن التماثيل التي ترمز الى كائنات بربة ، كجزء من الديكور ، هي في ذات مستوى الديكور ذي الحجم لطبيعي .

ويشترك الديكور والثياب بخصائص عديدة متشابهة . ان هدف الثياب ، كالديكور ، هو وصف الشخوص والبيئات . الا أن الثياب تختلف عن الديكور في أنها تصف ، بشكل رئيسي ، الشخص . في حين أن الديكور معني ، بالدرجة الأولى ، بوصف مكان وزمان المشهد . وتقف الثياب على ذات المستوى مع النماذج الطبيعية الحجم والمواضيع (الأشياء) الحقيقية المرتبطة بالديكور .

بما أن أجزاء من الديكور لا تفعل ، بشكل علني ، فانها قد تثير انطباعا بأن الديكور هو خارج نطاق الفعل وليس له تأثير على مجراه . في تلك الحالة . يمكن أن يقال أن الديكور يشكل مجالاً محدداً وله اكتفاء ذاتي . الا أن هذا يبقى تصور مغلوط للغاية ، لأنه يكفي أن نشير ، مثلا ، الى كيف أن نقاشا بين شخصين يأخذ مسارا مختلفا كليا حين يمثل الديكور فندقا أو قصرا ملكيا . حتى لو كان الفعل العلني للديكور في في درجة الصفر ، فهو يلعب دورا في اقرار مجرى الفعل ، لذلك لا يمكن تحديده كمجال مغلق .كما انه ليس بالامكان تبيان النقطة التي تبدأ بها المواضيع (الأشياء) تلعب دورا علنيا في الفعل أو تصبح اكسيسوارات . وغالباً ما يبدو أن موضوعاً معيناً هو ، في موقف معين ، جزء من الديكور أو الثياب ، وفي حين الموقف الذي يليه يصير اكسيسوارا . الا أن وظيفته ، في الواقع ، يحتمها التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله : القوى الديناميكية للفعل والقوى السكونية للتصوير . وعلاقتهما ليست مستقرة ، لأنه في مواقف معينة تسيطر احداهما ، وفي مواقف أخرى تسيطر الأخرى . وأحياناً كلتاهما تكونان في حالة من التوازن . دعونا نأخذ ، الخنجر في المواقف التالية :

١ ـ الشخص (أ) معه خنجر . والخنجر ، هنا ، كجزء من الزي تظهر المكانة النبيلة أو المنزلة العسكرية للشخص المرتدي ذلك الزي . ان القوة التصويرية للخنجر تفوق في أهميتها قوة فعله التي دفع بها ، كلياً ، الى الخلفية (أي ليس لقوة فعل الخنجر أي أهمية) .

٢ ـ الشخص (ب) يهين الشخص (أ) الذي يستل خنجره ، يطعن (ب) ويقتله . هنا ، في اطار فعل معين ، تتجه ، فجأة ، قوة فعل الخنجر نحو المقدمة ،لتصير اكسيسوارا وتلعب كأداة دورا في الفعل .

٣ ـ الشخص (أ) يهرب حاملا خنجر ملطخ بالدم . فالخنجر ، هنا ، يرمز الى جريمة ، ولكن بذات الوقت يرتبط ، بشكل وثيق ، بالهرب ، اي بالفعل . ولذلك ، قوتا الموضوع (الخنجر) هما في توازن .

يسمى الاكسيسوار ، عادة ، الأداة السلبية لفعل الممثل . ولكن هذه التسمية لا تنصف طبيعته ، اذ ليس الاكسيسوار دائماً سلبياً . انه يتمتع بقوة (أطلقنا عليها قوة الفعل) تجذب نحوها فعل ما . أي حالما يظهر اكسيسوار ما ، على الخشبة ، تثير قوته فينا توقع فعل ما . ان ارتباط الاكسيسوار بهذا الفعل وثيق لدرجة أن استخدامه لهدف آخر سيدرك على أنه « كناية مشهدية » . وهذه العلاقة تظهر ، أكثر وضوحا ، في حالة الاكسيسوارات المتخيلة . ما هو الاكسيسوار المتخيل ؟ مثلا ، يقوم ممثل ما بأداء فعل بلا اكسيسواررات في حين ما يفعله يتطلب ذلك . غير ان المتفرج يشعر بحضور الاكسيسوار ، رغم انه غير موجود فعليا . لنأخذ ، مثلا ، هذا المشهد من اخراج مآير هولد لمسرحية « الغابة » لأستروفسكي :

يقدم الهزلي مسرحية ايمائية بشكل بارع . يجلس على درج حاملا قصبة صيد ، ويتظاهر بانه يلقي بصنارته الى المناظر التي على اليسار . طبعا ، لا يوجد كلاب مربوط بالقصبة . يصطاد الهزلي سمكة ، يمسك بها ، ثم يضعها جانبا . رغم أنه لا يوجد شيء في يده ، لكنه يعمل وكأنه يمسك بشيء ، ثم يضعه جانبا . (ف. تيل : موسكوفا . ف ليستوبادو ، ١٩٢٩ ، ص ٤٠) .

قد يوجد شيء مماثل لهذا الاجراء في الحياة اليومية : الايماءات التي تقوم (بمحاكاة) شيء بغية تشخيصه . مثلا ، يستخدم الأجانب مثل هذه الايماءات ، يقومون بتقليد حركات الشرب حين يطلبون شيئاً للشرب . طبعاً ، يختلف الهدف في المسرح .

لقد اقيم الدليل على العلاقة بين الاكسيسوار والفعل بطريقة معكوسة : اي عند غياب الذات من المسرحية ، لا يكون هناك ممثل على الخشبة . ولكن حتى عند ذلك لا يتوقف الفعل . ان قوة فعل الموضوع تأتي الى المقدمة بكل طاقتها . والمواضيع على الخشبة ، بما في ذلك حركاتها الآلية كتلك التي لرقاص الساعة ، تحتكر وعينا لسير الأحداث المتواصلة وتخلق فينا شعوراً بوجود الفعل. وحتى بلا تدخل الممثل ، تبقى الاكسيسوارات قادرة على تكييف الفعل ، انها لم تعد أدوات للممثل . اننا ندركها كذوات عفوية مساوية لشخص الممثل . ولكي تحدث هذه العملية ، لا بد من توفر شرط واحد : لا يجوز أن يكون الاكسيسوار مجرد « موجز » لموضوع (لشيء) ارتبط به بواسطة علاقة حقيقية ، لأنه إذا احتفظ الاكسيسوار بواقعيته عندها يستطيع ان يطلق قوة فعله ويوحي للمتفرج بالفعل . يؤكد يندريك هونزل أن « بامكان الطاولات أن تصبح كائنات نكرهها بانفعال شديد اكثر مما نكره أعداءنا » . (عظمة وبؤس المسرح ، ١٩٣٧ ، ص ٢١٨) . ولا بد أن يكون هذا المبدأ مرتبطاً بتصريح هونزل (ص ٥٦) القائل :

« ان معطف ستومتن الممزق ينسب الى الأشياء التي كانت موطن القوة في المسرح الواقعي والطبيعي . ولهذه الأشياء وحدها سيبقى مسرح موسكو للفن عزيز علينا ، لأن القيمين عليه بنوا أبواباً حقيقية لها صرير ، واعدوا اثاثاً حقيقياً وطاولة بليارد فعلية عليها طابتان بيضاوان وواحدة سوداء . وكان أندري سيرجيك بروزورف ، يدفع بعربة طفل فعلية على المسرح . ان الأشياء الحقيقية ، كالطاولة ، والمعطف ، والدموع ، والأنغام البعيدة لفرقة موسيقية عسكرية تشكل الارث الوحيد الذي نستطيع تبنيه بعدهم » .

ان الفعل في غياب الذات ليس الصيغة الوحيدة للتشخيص . وما هو ، فعلا ، التشخيص ؟ انه « قوة غير محددة ولكن هائلة ، تعزز عفوية الحدث بالتوكيد على مشاركة الذات الفاعلة . وبالامكان تقسيم الأحداث ، من حيث العفوية ، الى ثلاث فئات : في المستوى الأدنى ، تتواجد الاحداث الآلية في الطبيعة ، أي تلك التي تفتقر الى أي نوع من العفوية . ان سبر هذه الاحداث قد قررته نظامية (Regularity) مسبقة بلا استثناءات . وبدرجة أعلى ، تتواجد افعال الكائنات الحية، وهي افعال — على الرغم من انها لا تخضع لقانون بلا استثناءات — توجهها العادة . لذلك ، يمكن التنبؤ بها في مجرى سيرها (مثل أفعالنا اليومية ، كالنهوض ، والأكل ، والنوم ، والكثير من أفعالنا المهنية) . وتتضمن الجموعة الثالثة الفعل القائم على مبادرة ذاتية غير محدودة . وهذا الفعل لا يمكن التنبؤ به وهو مختلف في كل حالة . ان غاية التشخيص تكمن في رفع صنفي الفعل الأوليين الى المستوى الثالث . ولكن هذا لا يعني ، بالضرورة ، تحويل الأشياء الى شخوص ، كما هو في الخرافة . تبقى الخرافة مجرد حالة خاصة للتشخيص (العصفور الأزرق لمترلنك مثال آخر) . يكفي اذا كانت الأشياء التي هي ذوات سلبية للفعل تبرز كذوات نشطة ، حتى لو احتفظت بأشكالها العادية».
(يان ميو كاروفسكي : التحليل الدلالي لأعمال الشعر ، ١٩٣٨) .

نجد مثل هذا التشخيص ، مثلا ، في اخراج رينهارد لمسرحية « البجع » لسترنبرغ :

المشهد بعد دفن الزوج ، تقف الزوجة التي تسببت في موته على الخشبة . يصف ف. تيل المشهد كما يلي : « كأن شبح الميت كان يذرع البيت جيئة وذهاباً ، والزوجة في خوف دائم من البقاء لوحدها، ويخيفها الباب الذي فتحته الريح .... والغرفة الوحيدة التي استخدمت في الفصول الثلاثة واكتظت بالأثاث الداكن قد غرقت في الظلام . خلال الفصول الثلاثة ، باستثناء انقطاع قصير ، تصفر الريح

الى تيار قوي كلما انفتحت الأبواب ، وتتطاير الاوراق من الطاولة ، وصفحات الكتب وشعلة المصباح تضطرب . تثير هذه البراعة الطبيعية في البداية ، انطباعاً مريعاً ، خصوصاً عندما يهتز الباب المفتوح في الفراغ كلما استدعى النص ذلك » . (مذكرات المسرح ، ص ١٧) .

ثمة تشخيص آخر ، أقل وضوحاً ، يتجلى في المسرحية اليابانية « مدرسة القرية » ل تاكيدا ايزومو :

الموقف : يخفي المعلم جينزو الابن الصغير للمستشار المطرود . وتأتي السيدة تاكيبي بابنها الذي يشبه كثيراً ابن المستشار الى المدرسة . يذهب المعلم خلف المسرح ويقتل ابن جيو . يخرج الخدم . فجأة تعود جيو .

جيو : (بانفعال واضح) آه ، السيد تاكيبي جينزو ، المعلم الوقور . جلبت اليوم ابني الصغير الى هنا . أين هو ؟ هل أزعجك ؟

جينزو : آه ، لا . انه هناك ... في الغرفة الخلفية ... انه يلعب مع الآخرين . هل تريدين رؤيته ، ربما تريدين أن تأخذيه الى البيت ؟

جيو : نعم ، اجلبه من فضلك ... اريد أن آخذه الى البيت .

جينزو : (ينهض) سيكون هنا في الحال . تفضلي ادخلي . (تلفتت جيو الى الباب الخلفي . يستل جينزو سيفه خلف ظهرها في محاولة لضربة مريعة ... كأن شيئاً حذر جيو ، التفتت متجنبة الضربة . ثم قفزت بسرعة بين الطاولات وأخذت صندوق ابنها واستخدمته (كدرع) لتتفادى ضربات جينزو الجديدة) .

جيو : كف عن ذلك ! كف !

جينزو : (يحاول ضربة اخرى) يا للشيء الشرير ! (تحطم الضربة الصندوق مبعثرة ثوباً صغيراً أبيض ، وقطعاً من الورق كتب عليها

صلوات ، علماً صغيراً للدفن ، واشياء صغيرة اخرى تستخدم في الدفن) .

جينزو : (مروع) ما هذا باسم الشيطان ؟ (نخفض يده التي تحمل السيف) .

وينتهي الموقف بتدخل عفوي للاكسيسوار لانقاذ حياة جيو .

العلاقة بين الانسان والموضوع :

لقد تتبعنا العناصر المتنوعة واختلاف درجات مساهمتها في الفعل ، وهي درجات تختلف حسب مدى فاعلية العناصر . كما اتضح لنا أن الانتقال بين هذه العناصر هو تدرجي . ولهذا لا نستطيع أن نعتبرها مجالات مغلقة . ان وظيفة كل عنصر في الموقف الفردي (أو في الدراما ككل) هي حصيلة التوتر الدائم بين السلبية والايجابية فيما يتعلق بالفعل ، الذي يظهر نفسه متدفقاً باستمرار ، جيئة وذهاباً ، بين العناصر الفردية ، الناس والأشياء . لذلك من المستحيل تحديد الخط الفاصل بين الذات والموضوع ، لأن كل عنصر هو ، كمونياً ، أحد الأمرين . ولقد رأينا امثلة عديدة عن كيف أن الشيء والانسان يستطيعان أن يستبدلا مواقعهما ، وكيف أن الانسان يستطيع أن يصبح شيئاً ، والشيء كائناً حياً . لذلك لا نستطيع التحدث عن مجالين محددين تبادلياً ؛ بالامكان وصف العلاقة بين الانسان والموضوع ، في المسرح ، على انها تناقض ديالكتيكي . لقد رأينا في الأمثلة المذكورة آنفاً أن التناقض الديااليكتيكي بين الانسان والشيء يحدث في بنى مختلفة للغاية ، لهذا ليس هو ميزة محصورة بالمسرح الحديث . طبعاً ، لقد تم تعزيز التناقض الديااليكتيكي في بعض البنى ، ولقد كبح وخفض في بنى أخرى .

برزت فكرة ان الانسان وحده ، في المسرح ، هو الذات الفاعلة ، وان الأشياء هي مواد وادوات للفعل حين لم يكن في ذهن المنظرين إلا

المسرح الواقعي . ولكن حتى في المسرح الواقعي لم يكن التأرجح (التذبذب) القائم بين الانسان والشيء قد أزيل كلياً . كان فقط قد كبح الى حد كبير ، مما أدى الى وقوع مثل هذه الأخطاء التي تحدثنا عنها . لقد حاول المسرح الواقعي (رغم انه لم ينجح أبداً) أن يكون انعكاسا للواقع ، ليس فقط على صعيد عناصره الفردية ، بل حتى في اندماجها . نحن قد اعتدنا ، في الحياة اليومية ، أن نميز بدقة بين الانسان والشيء ، من حيث فاعليتهما العفوية ، ولكن هذا حدث فقط بحكم الأفق الابيستمولوجي الراهن كما حتمته حياتنا المتحضرة . أما في نطاق اختبارات أخرى كتلك التي تتعلق برؤى العالم الاسطوري عند البدائيين والأطفال يلعب التشخيص والتأرجح (التذبذب) بين الانسان والأشياء دوراً هاماً . ورغم أن الحضارة هي تقدم ، إذا قورنت بطرق الحياة البدائية ، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر ان أشكالها ، بنظر مختلف التقاليد ، قد حطمت العلاقة المباشرة بين الانسان والبيئة . أما فيما يتعلق بمسألة الفعل ، عند غياب الذات ، فلقد رأينا كيف بالامكان استخدام هذه التقاليد بدقة لربط مختلف مناحي الواقع بشكل غير تقليدي (بشكل يتيح رؤية الوجود على شكل وحدة ديناميكية تتبادل فيه الذات والشيء الفعل والانفعال . المترجم) . قد لا نبالغ إذا قلنا ن هذه هي أهم غاية اجتماعية للمسرح . وفي هذا المجال ، بالضبط ، يستطيع المسرح ان يبرز طرقاً جديدة لادراك وفهم العالم .

ايضاحات المترجم :

١ ـ لقد ترجمت كلمة (Subject) بمعنى « الذات » ، ولفظة (Object) بمعنى « الموضوع » ، لأن فلتروسكي يتناول العلاقة الدياليكتيكية بين الذاتي والموضوعي ، ليشرح كيفية تموضع الانسان وتانسن الموضوع أثناء العرض المسرحي . أي أن الانسان (الممثل) قد يفقد فاعليته على الخشبة ، ويستحيل الى موضوع (شيء) ، ويصبح جزءاً من الديكور ، والموضوع قد يكتسب قوة الفعل التي يتحلى بها الممثل . فالفعل في المسرح ليس وقف على الممثل (الانسان) ، بل هو

مشترك بين الانسان والموضوع . ويجدر بالذكر ، أن فيلتروسكي احياناً يستخدم لفظة « الشيء » كمرادف لـ « الموضوع » ، ولفظة « الانسان » بدلا عن « الذات » ، لا سيما في المقطع الأخير . ولكن هذا لا يعني تعديلا في نظرته ، لأن « الموضوع » هو دائماً بمثابة « شيء » حسي ، وحتى يستطيع القيام بدور الفعل في المسرح . وأود أن ألفت نظر القارىء الى أن ادارة مجلة « الحياة المسرحية » ، عند نشر هذا المقال ، كانت قد استبدلت لفظة « الشيء » بلفظة « الغرض » ، ولكن تجنباً لبعض الالتباس النظري ، آثرت الابقاء على لفظة « الشيء » (الموضوع) ، لأن لفظة « الغرض » والغرضية قد تنقلنا الى ميدان الفينومينولوجيا التي تأثيرها يبدو واضحاً على فلتروسكي من خلال توكيده على غائية الوعي ، ولكن اعتماده على السيمياء هو أساسي أكثر في كل ما كتب .

٢ ــ لقد ترجمت لفظة (set) الانكليزية بمعنى « الديكور » لانها تدل على العناصر التي تدخل في تركيب المشهد ، كقطع الخيش ، أو الألواح المرسوم عليها جزء من المشهد ، وتكون خلفية المسرح . كما تشير اللفظة الى الاكسيسوار أيضاً ، رغم أن الأخير أحياناً يتمتع بقوة الفعل ويلعب دور الممثل .

٣ ــ ويقصد بـ (الايبستمولوجيا) دراسة المعرفة من حيث أصلها ، وبنيتها ، وطرائقها ، ومدى شرعيتها .



النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح

يوري فلتروسكي

هذه الدراسة تبغي تحليل النص الدرامي كأحد العناصر الأساسية لبنية المسرح ، غير انها لا تحاول فحص جميع مناحي تمسرحه ـ لأن ذلك سيكون مستحيلاً ضمن حيز محصور بمقالة واحدة ـ انما تركز على خصائص المسرحية (play) التي تقرر ، بشكل عام ، مكانة النص في بنية المسرح .

أما كون أن الكثير من المخرجين في الوقت الحاضر يستغلون حرية التعامل مع النص المكتوب ، فأمر سيتم أهماله . كما أن الفائدة التي تجنيها النظرية من هذه الممارسة هي قليلة وتتمركز بشكل خاص حول ما يطلق عليهم بالمخرجين الطليعيين . وغالباً ما ينسى أن ستانسلافسكي أيضاً كان معتاداً على التدخل في العمل الذي أنتجه المؤلف الدرامي[1] ولا ندري كيف كان يتم التعاطي مع هذه المشكلة في الماضي . ولا ندري كيف شكسبير ، الممثل ، تعامل مع مسرحياته .

على أي حال أن التضمينات النظرية لمثل تلك الممارسات التي نحن على معرفة بها هي هائلة الدرجة أنها تتطلب دراسات خاصة . يكفي أن نذكر أنه من خلال التلاعب بالنص يكشف ، أحياناً ، المخرج والممثلون النقاب عن نقاط يراها الكاتب نفسه فيما بعد بمثابة عيوب في مسرحيته حتى كعمل أدبي . مثلاً : ان الشكل الخاص لمسرحية (R.U.R) ، التي هي في طبعتها الثانية ، يختلف من نواحي عديدة عن الطبعة الأولى ، لأن كارل كابيك تبنى جميع التغيرات التي جرت في أول عرض مسرحي . هناك

عنصران فقط لهما صلة وثيقة بهذه الدراسة . من ناحية ، ينتمي النص الدرامي الذي اخرج في المسرح الى النمط الدرامي ، سواء كان مماثلا في جميع حواراته المباشرة لما كتبه المؤلف أم لا (اذا كانت تغييرات المخرج قد استبدلت البنية الدرامية ببنية قصصية أو شعرية فلذلك لن يقع ضمن نطاق ما سيدرس هنا) . ومن ناحية اخرى ، أن النص يتواجد بجميع خواصه البنيوية قبل أن تكون العناصر الأخرى لبنية المسرح قد خلقت . وكون أن النص يمكن أن يخضع لتعديلات اكثر اثناء ابداع عناصر المسرح الا أن اهميتها تبقى ضئيلة .

الدراما كادب وعرضها في المسرح :

ان الخلاف اللامتناهي في طبيعة الدراما ، سواء كانت نمطاً ادبياً أو قطعة مسرحية هي كلياً عقيمة، فان الواحد لا يستثني الآخر. الدراما هي عمل ادبي بحد ذاته ، لا تحتاج الى شيء الا الى قراءة بسيطة لتدخل وعي الجمهور . وبذات الوقت ، انها نص بأستطاعته ، وغالباً كان القصد منه أن يستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي . ولكن بعض أشكال المسرح تفضل النصوص القصصية أو الغنائية على الدراما . أما المسرح فيدخل في علاقة مع الأدب ككل ، وليس فقط مع النمط الدرامي .

الحوار الدرامي وتعددية الممثلين :

ان الخاصية الاولى الدراما كنمط أدبي تكمن في لغتها المتجذرة في الحوار ، بينما تصدر الخاصية القصصية والغنائية عن المونولوج . ونتيجة لذلك يعتمد التكوين السيمنتي (المعنوي) للمسرحية على تعددية السياقات التي تتفتح (unfold) في آن واحد وتتناوب وتخترق بعضها البعض . وعبثاً تحاول أن تخضع أو تمتص بعضها البعض . وكل واحدة منها مرتبطة بشخصية مختلفة .

ان النظير المسرحي للعلاقة المعقدة بين السياقات السيمانتية عر غاية في البساطة : كل شخصية يتم عادة تمثيلها من قبل ممثل مختلف .

قد يبدو بديهياً ان ذلك هو حصلية أسباب تقنية بسيطة ولكن ذلك غير صحيح . في غالب الاحيان فقط شخصية واحدة تتكلم في لحظة معينة لأن المتكلمين في الحوار يتناوبون . ولكن بالامكان أن يقوم ممثل واحد بأدوار جميع المتكلمين، وذلك ما يحدث فعلياً في بعض أشكال المسرح. مثلاً: بعض رواة الحكايات التقليدية ، في الفولكلور ، يقدمون عرضاً مسرحياً بواسطة شخص واحد ، يمثل شخصيات الحكاية ، يقلد ايماءاتهم وحتى أفعالهم المعقدة وهو يتحرك باستمرار من مكان الى آخر ، مبدلاً درجة الصوت وسرعة الالقاء اثناء الحوار حسب تناوب المتكلمين(٢) .

وعندما ممثل مستقل يرمز الى كل شخصية ، يرى المتفرج باستمرار جميع المشاركين في الحوار ، وليس فقط الذي يقول شيئاً في لحظة معينة . وهذا يؤدي بالمتفرج ان يسقط كل وحدة سيمانتية (معنوية) على جميع السياقات المتنافسة مباشرة دون الانتظار للشخصيات الأخرى للقيام بردة فعل تجاه ما قيل . مع ذلك ، هذا بالضبط ما يميز الحوار الدرامي عن النوع العادي . ان مجرد حضور الممثلين ، الذين يمثلون جيمع المساهمين يشير الى تواجد سياقات متعددة بالاضافة الى ذلك ، ضمن هذا الترتيب نادراً ما يكون الفعل الدرامي مقتصراً على المتكلم الحاضر ، أن التشخيص المتزامن لاكثر من شخصية من قبل ممثل واحد ممكن عادة أن يوجد في عرض لنص قصصي أكثر مما هو كائن في عرض لنص درامي . والحوار القصصي يختلف عن الدرامي بشكل رئيسي من حيث تركيزه على تعاقب الاحاديث أكثر من التجلي والتفاعل المتزامنين للسياقات التي تصدر الاحاديث عنها .

الاحاديث المباشرة ، ملاحظات المؤلف ، وتحويلها :

أحد التناقضات الاساسية داخل الدراما ، كعمل أدبي ، هو بين الأحاديث المباشرة وملاحظات وتعليقات المؤلف ، والتي عادة يطلق عليها بشكل مضلل التوجيهات المسرحية (stage directions) . أما في العرض المسرحي فتحذف هذه الملاحظات ، والفجوات التي تحدثها في وحدة النص

تملأ بأشياء أخرى غير الاشارات اللغوية . وهذه ليست عملية اعتباطية بل هي بالضرورة مسألة تحويل المعاني اللغويـة الى انساق سيميائيـة اخرى . مع ذلك ، حتى في المواقع التي تسعى هذه العملية ان تكون امينة فيها قدر الامكان ، انها تحدث بالضرورة تعديلات هامة في المعاني ذاتها . ان البنية السيمانية (المعنوية) للعمل برمتها قد أعيـدت صياغتها ، ويتوقف مدى التحول بشكل رئيسي على عدد واهمية ملاحظات المؤلف في النص ، أي يتوقف على أهمية الفجوات التي تحصل نتيجـة حذف تلك الملاحظات .

بمقدار ما تقاطع هذه الفجوات التدفق المستمر للمعاني بمقدار ما تنزع المسرحية نحو الانحلال الى ادوار أو اجزاء مستقلة ، متخلية عن هذه الأدوار للممثلين كعناصر مكونة لشخصيات المسرح التي سيخلقها المثلون . واذا كانت هذه الفجوات اقل وضوحا تكون اللغة اشد نزوعاً الى الحفاظ على وحدتها ، واذا كان للاتجاه الأخير اليد الطولى تكون عندها الحرية الابداعية للممثل محصورة ضمن حدود ضيقة بعض الشيء وتكون الشخصية المسرحية التي يرسمها المثل مستحوذ عليها اكثر من قبل اللغة المسرحية مما تكون سطوره مستحوذ عليها من قبل الشخصية المسرحية . ان مسرحيات ميترلنك ، لا سيما المبكرة منها ، هي مثال بارز على ذلك . في اخراجه لمسرحية ميترلنك (La mort de Tintagiles) كان مايرهولد ينجز للمرة الأولى « المسرح المؤسلب » حسب رغبته والذي كان الشيء الذي يحلم به . وكانت صدفة في الفصلين الاوليين من تلـك المسرحية لم يقاطع ولا حديث واحد من قبل التوجيهات المسرحية .

ان الأهمية النسبيةللاحاديث المباشرة وملاحظات المؤلف في النص الدرامي تنعكس أيضاً في انواع مختلفة للعلاقات بين شخوص الخشبة (stage figures) والشخصيات (characters) التي تبرز على الخشبة وحيث حذف الملاحظات لا يتسبب في فتح فجوات هامة ، هذه العلاقات تميل الى البقاء بشكل رئيسي على مستوى المعاني الصرفة ، وهذه ميزة اللغة كنسق سيميائي : التفاعـل المتزامن والمتوالي للسياقات السيمانتية

(المعنوية) وتواتراتها المتبادلة وسعيها لتفكيك وحدة المعنى عند بعضها البعض . وجميع العلاقات بين الشخوص هي تقريباً مدركة حيال خافية لعلاقات ثابتة تعطيهم منظوراً أوسع . وذلك بالطبع لا يمنع العلاقات الثابتة من أن تستمد تماسكها الخاص بها من العلاقات المتغيرة أثناء تطور المسرحية. ان الفجوات التي لها أهمية اكثر تفتح الطريق لما يمكن أن يطلق عليه ، بالمعنى الضيق للكلمة ، بالعلاقات المادية للفعل . وعندما علاقات كهذه بين شخوص الخشبة تسيطر على العلاقات المعنوية الصرفة ، عندها كل ما هو متغير فيهم يصبح أكثر اهمية مما هو ثابت . وهناك افعال فيزيائية منفردة تتضاعف وتلفت النظر لدرجة انها تحجب العلاقات الاساسية ، التي هي أقل تغيراً ولكنها غير مادية بين السياقات المعنوية . ان التفوق المؤقت لشخصية على أخرى ، والذي ينتقل من طرف الى آخر ، يجعل تقريباً الترتيب الهرمي العام « لجميع الشخصيات مبهم كلياً » ويظل ثابتاً طيلة المسرحية .

النص الدرامي والفضاء المسرحي :

جميع العلاقات بين الشخوص المسرحية والشخصيات معروضة في الفضاء . انها تشكل ما يطلق عليه بالفضاء الدرامي ، جملة من العلاقات اللامادية التي تتغير باستمرار حين هذه العلاقات ذاتها تتغير[٣] طبعاً ، هذا التغير هو ممكن حيال خلفية شيء ثابت . اما حيث العلاقات السيمانتيه (المعنوية) اللامادية الصرفة للسياقات القائمة قد صارت مبهمة بواسطة العلاقات المادية المتغيرة بين شخوص الخشبة ، أو ، إذا شئنا التعبير عن ذلك بطريقة مختلفة ، حيث لم يصن توازن الفضاء الدرامي من قبل القوى الثابتة المستمرة من العنصر اللغوي للعرض المسرحي ، فيجب على الفضاء الدرامي أن يستمد قواه الثابتة من مكان آخر . وتلك هي وظيفة المشهد او المواضيع المشهدية (scenic objects) التي هي معنوياً اشارات مستقلة — ديكور مسرح Stageset لا يتغير جوهرياً في ظرف معين . وحيثما يتضمن الفضاء الدرامي عنصراً ثابتاً من هذا النوع ، بامكانه أن يمتد ، من خلال عناصره المتغيرة ، الى

ما هو ابعد من تخوم الخشبة (اشير هنا الى التفاعل بين الممثل والمتفرج من ناحية ، وما يطلق عليه بالخشبة المتخيلة (imaginary stage) اي الفعل المسموع خارج الخشبة ، من ناحية أخرى) . وبالامكان أن يحصر الفضاء الدرامي ذاته ، خلال لحظات ما ، ضمن أجزاء صغيرة من الخشبة .

فوجود واهمية الديكور المشهدي (scenic set) يعتمدان أيضا على بنية النص الدرامي أو ، بدقة أكثر ، على المدى الذي تكون فيه استمرارية المعنى قد تخلخلت بحذف ملاحظات المؤلف . وكلما كانت العلاقات الثابتة بين السياقات السيمانتية وافية كخلفية لتنوعية الفضاء الدرامي بمقدار ما يصبح الديكور المشهدي غامض معنويا . وفي حالة متطرفة يمكن حتى أن يفقد كل المعنى المستقل من تلقاء نفسه ، ويكتسب معان مختلفة كما تخلع عليه من قبل عناصر مسرحية ، (قارن تحديد المكان بواسطة الحوار في المسرح الاليزابيثي) . ان المعاني التي يكتسبها الديكور بهذه الطريقة ليست بالطبع ثابتة كالمعنى المستقل الخاص به . ويدمج الديكور بالخشبة منطقة للتمثيل معينة ، غير محددة معنوياً .

ان بنية الخشبة وشكلها وموقعها تقرره حاجات العرض . ككل العناصر التكوينية للمسرح تعتمد الخشبة ، بنسب مختلفة ، على بنية النص الدرامي . وبما ان الصالة هي مرتبطة بشكل منفصل عن الخشبة، نستطيع أن نقول ان أعداد كل الفضاء المسرحي يتوقف الى حد ما على بنية النص الدرامي . في المسرح الاليزابيثي ، مثلا ، استخدام الخشبة العليا ليس مختلف جذريا . يبدو من أمكنة خاصة للمتفرجين بأنه يماثل العلاقة الحميمة التي تنوي المسرحية اقامتها مع الجمهور . ان حضور بعض المتفرجين فوق الخشبة ، وكذلك الانفصال التام للمقاصير عن الشرفات وخصوصاً عن الجذر الأمامي للمسرح ، يماثل ذات النزعة لأنه حول المتفرجين الذين هم فوق الخشبة وفي المقاصير الى ما يشبه الممثلين بالنسبة للمتفرجين الآخرين . وبالمثل ان الابعاد الهائلة للصالة في المسرح اليوناني الكلاسيكي حقق مساعي التراجيديا لتجعل اللغة

مسيطرة على الممثل وتجعل الشخص على الخشبة ، *كما يصنعه الممثل* ، تجريدياً لدرجة انه يضل عند عتبة الوعي وكأنه يقوم بوظيفة ، بعض الشيء ، غير هامة .

ان فكرة الخشبة وكل الفضاء المسرحي على انها جزئياً تتوقف على البنية الدرامية تبدو متناقضة مع خبرة العديد من المخرجين في المسرح. انهم يدينون الخشبة التي هي على شكل اطار صورة لأنهم يحسون ان العلاقات بين الممثلين والجمهور ينبغي اعادة صياغتها كلياً . مع ذلك في معظم الحالات تبقى هذه الادانة محض نظرية ، اذ ليس هناك مباني لها خشبة وصالة مختلفة . مهما حاول المخرج ان يكتب بشكل مقنع عن ضرورة اعادة تنظيم كل المكان المسرحي ينبغي عمليا ان يستخدم الخشبة التي هي تقليديا على شكل اطار صورة . حتى المشاريع التفصيلية لمسرح جديد مثل المسرح الكلي ل بيسكاتور وغروبيوس(٤) أو (مسرح العمل) ل بوريان وكوريل(٥) ظلت حبراً على ورق لعدم توفر المال . على اي حال ربما التناقض هو أكثر وضوحا مما هو واقعيا . ان العرض المسرحي هو سريع الزوال بطبيعته ، بينما بنية المبنى المسرحي هي عادة مجازفة طويلة الامد . ولذلك يحتاج الفضاء المسرحي بعض الوقت ليتكيف ومطاليب البنية الدرامية . لا بد أن تكون فترة زمنية فاصلة قد وقعت في تاريخ المسرح ، عندها تبرز تدريجيا بنية درامية جديدة . اما بالنسبة للمسرح الطليعي فلا يستطيع أحد أن يدعي بأنه بنية جديدة اتخذت شكلا . المسرح الطليعي ، بحكم مهمته ، هو اختباري ومتنوع للغاية ، وكل مبتدىء يدفع باختباراته في اتجاه مختلف .

فضلا عن ذلك ، كان قد أعطي برهان سلبي على ان الفضاء المسرحي هو أكثر اعتمادا على البنية الدرامية وليس العكس ، عندما كان مسرح جديد محقق لطموحات مايارهولد ، وتايروف ، وفاختنتاغوف ، وبيسكاتور ، وشليمر ، وهونزل ، وبوريان وآخرين قد بني في باريس على امل ان يتسبب بولادة أعمال مماثلة لأعمالهم . غير انه لم يحرض

على تطور بنى جديدة ، ولم يجذب اهتمام المخرجين ، وفي النهاية تحول ذلك المسرح الى دار سينما(٦) .

النص الدرامي والموسيقى :

حتى الآن لم تحظ المشكلات المعقدة لسيمياء الموسيقى الا باهتمام قليل ، لذلك ينبغي أن احصر نفسي بملاحظات قليلة . الموسيقى كعنصر في المسرح ، تكمن نقطة بدايتها في النص الدرامي . وهذا ينطبق على الموسيقى الصوتية والموسيقى المرافقة للفظة الشفهية . في هاتين الوظيفتين تكون البنية الموسيقية مرتبطة ببنية الصوت (sound structure) الخاصة بالنص . وان امكانات وضع موسيقى لنص درامي او تأليف موسيقى لتعزف أثناء القاء النص انما هي محددة بالاتجاه الصوتي للنص ذاته .

ان طريقة ونسبة تلك التحديد هي متغيرة ، وذلك يتوقف على طبيعة اتجاه الصوت . مثلا : يحتمل أن يستدعي النص مرافقةالموسيقى له، وبذات الوقت يمكن أن يفرض بعض القيود على الابداع الموسيقي(٧) . وهذه بشكل خاص هي حالة النص المكتوب الذي ندعوه الشعر المعد للغناء . ولكن الاتجاه الصوتي للنص ممكن أن تكون له طبيعة واحدة ، لدرجة أن المؤلف الموسيقي الذي يحاول أن يضع موسيقى للنص ينبغي أن يفتش بشكل مضني ضمن ريبورتوار الوسائل الموسيقية ليعثر على الوسائل التي هي أقرب الى اتجاه الصوت المعنى به . ومن المحتمل أن يضطر الى مخالفة أعراف موسيقية معترف بها مثل تناغم الأصوات (انظر ، تحويل ترخيمات الصوت الى الحان موسيقية لـ Leos Janacek) . وهناك حالات حيث اتجاه صوت النص يقاوم محاولة وضع موسيقى له .

لذلك ان امكانات الموسيقى المسرحية ، بطريقة أو اخرى ، تقررها لغة الدراما . وذلك تم التأكد منه من خلال الصعوبات التي تبرز عندما

يترجم نص أوبرا الى لغة أخرى . وكذلك من خلال التعديلات النصية العديدة التي يجريها بعض المؤلفين الموسيقيين . ومن ناحية أخرى ، حتى اذا كـان النص الدرامي هو نقطـة الانطلاق للموسيقى ، تنزع الموسيقى ـ خصوصا الموسيقى الاوبرالية ـ الى الغائه من البنيـة المسرحية ككل . والملاحظة التي أدلى بها مايرهولد ـ فيما يتعلق باخراجه لـ (تريستيان و ايسولد) لفاغنر ـ اي ان الاوبرا هي اقرب الى الميم منه الى العرض الدرامي تبقى وثيقة الصلة بالموضوع . وبمقدار ما يكون ذلك صحيحا ، تقع الموسيقى المسرحية خارج أطار هذه الدراسة .

على اية حال ، ليست الموسيقى المسرحية وثيقة الصلـة بالنص الدرامي كأداء الممثل . حتى حـين يبدوان متماثلين ، تنتمي عنـاصر الموسيقى وعناصر صوت النص الى نسقين سيميائيين مختلفين كلياً . وعند المقابلة بين الاثنين نجد ان نفس عناصر الصوت التابعة للنص تدخل مباشرة في الشخصية التي على الخشبة لتصبح جزءاً من أداء (صوت) نطـق (voice) (*) الممثل .

حركات مستقلة :

ان الحركات المستقلة معنوياً هي احالات (ترجمات) للمعاني التي تنقلها ملاحظات وتعليقات وحواشي المؤلف . وبصرف النظر عن ذلك ، غالباً ما يقتضي وجود هذه الحركات مباشرة . لذلك لقد تحتم وجودها سلفاً بواسطة الحوار الذي يشير اليها عند القيام بها . مثلا :

هاملت : تفضل يا سيدي .

ليرتس : تعال يا مولاي .

(يلعبان)

هاملت : واحد .

ليرتس : لا .

هاملت : حكم !

اوزريك : ضربة ، ضربة ملموسة جدا .

ليرتس : حسنا ، مرة اخرى !

الملك : توقفوا ، أعطني شرابا . هذه اللؤلؤة لك يا هاملت ، وهذا نخب صحتك . أعطه الكأس .

هاملت : سألعب هذه المباراة اولا ، اجلها قليلا . تعال . (يلعبان ثانية) ضربة اخرى . ماذا تقول ؟

ليرتس : انها لمسة ، لا أعترف بذلك .

الملك : ابننا سيربح .

الملكة : انه سمين ويتنفس بصعوبة . اليك بمنديلي يا هاملت . امسح جبينك . الملكة تشرب نخب حظك يا هاملت .

(هاملت ، الفصل الخامس ، مشهد ٢)

وفي مكان آخر يوجد فجوة في تبادل المعلومات اللفظية . والكلام الذي يليه يستجيب للفعل الفيزيائي الذي حصل في ذات الوقت . وفي المثال التالي تستجيب العبارة الأخيرة للحركة المقررة في التوجيهات المسرحية والتي بذاتها هي فائضة عن الحاجة .

ليرتس : [...]

ربلوا التراب للحظة ،

حتى احتويها بين ذراعي مرة اخرى

(يقفز الى القبر)

والآن كوموا التراب فوق الحي والميت [...]

سواء كانت حركة ما قد تقررت من قبل الحوار او بواسطة ملاحظات المؤلف ، لقد منح الممثل فرصة كافية لاختيار الوسائل المحددة لتنفيذ الحركة لأن معناها العام فقط ، وليس ما يمكن نقله حرفياً من اللغة الى فعل العضلات ، قد فرض عليه .

حركات ثانوية :

يستكمل الممثل النص الدرامي أيضا بنوع من الحركات التي تساعد في اعطاء شكل لمعنى الأحاديث . والحركات التي تنتمي للنوع الثاني هي غالباً عديدة وهامة حتى حين مسرحية ما قد مثلت وليس لمؤلفها الا ملاحظات قليلة ، وتلك الملاحظات أيضا ليست كلياً متروكة للممثل ليبت بها . انها هناك لتنقل معان متضمنة في النص المكتوب ولكن يصعب نقلها بواسطة طاقات اللفظ التي تعتمدها اللغة الشفهية :

١ ــ ان التوكيد الذي تم تمييزه بواسطة الحروف الطباعية الماثلة في الحديث التالي من مسرحية ابسن « جان كبريل بوركمان » : « أنت هجرت المرأة التي أحببت ! أنا ، أنا ، انا » ! لا يمكن احداثه بحدة لأن ذروة ارتفاع الصوت قد تم التوصل اليها في نهاية علامات التعجب الثلاثة التالية . ان معنى الاشارة المكتوبة سوف يترجم آلياً الى ايماءة .

٢ ــ والمعنى الساخر (المتضمن عكس ما يظهر) للفظة ما ، والذي يمكن أن يرمز اليه بعلامات الاقتباس يصعب التعبير عنه بشكل واف بتنويع النطق حين يكون اتجاه صوت الحديث قد سيطر عليه تمويج دائم للتنغيم ، لأن أي تغيير مفاجىء في تنويع النطق سيقطع استمرارية التنغيم . لذلك يجب ان يرمز الى السخرية بايماءة أو بتكشيرة .. الخ.

٣ ـ الايماءات أيضا تستخدم غالبا لتمييز لفظ جملة ذي تركيب معقد ، أشير اليه بواسطة العلامات الصوتية (diacritic) التي (توضع فوق الحرف أو تحته) في النص ، ولكن ربما تتجاوز نطاق الامكانات اللفظية للممثل .

٤ ـ بعض المعاني ليس لها رامز (دال) خاص بها في النص لانها تستمد من معنى السياق ككل كما هو الحال ، مثلا ، عندما يوجه حديث الى شخص محدد لم يشر اليه بوضوح ولا بأية طريقة . فالقارىء يعرف المخاطب من خلال المعنى العام للحديث وان كان ذلك فقط في نهاية الحديث ، أو عندما يستجيب المخاطب في المسرح ينبغي على الممثل عادة أن يواجه مخاطبه من بداية الحديث . وهذا كله يصير واضحاً أكثر في الحالات المتكررة حيث شخصية ما تجيب أولاً على ما قاله آخر ، وبعدها مباشرة من ضمن الحديث ذاته ، يتحدث الى شخص ثالث .

٥ ـ الايماءات التأشيرية (deictic) تنتمي أيضا الى هذا الصنف ، لاسيما عندما ترافق ضمائر أو ظروف تأشيرية تكشف عن الواقع الذي تشير اليه بالنسبة لسياق الحديث فقط ، أو بالنسبة للموقف المتعدي حدود اللغة . والذي يخطر لي هنا هو خطابات مثل « هو كان الشخص » . في المسرحية المكتوبة هذا لا يحتاج الى ملاحظة المؤلف عندما القارىء يعرف سلفا من هو المتهم . أما في العرض المسرحي سيكون الامر غريبا جدا ـ في الواقع ستكون أداة فنية مدهشة من خلفها ينبغي أن نرى يد المخرج ـ ان لم تكن مرفقة بأيماءة تأشيرية (deictic)

٦ ـ الايماءات المقولبة غالبا ما ترافق الكليشهات اللغوية ، كما هو الحال عندما يرفع كأس مرفقا بهذه الالفاظ : « في صحتك » .

٧ ــ الحركات الغريزية التي هــي ، في الواقــع ، مشروطــة فيزيولوجيا ، ولكنها تعمل بالنسبة للجمهور كاشارات تؤكد معنــى الحديث الذي ترافقه (تحريف الوجه اثناء صراخ وغيرها) .

بما أن الحركات الثانوية تتلقى معناها من الحديث الذي ترافقه ، وبما أن معظمها قلما يكون لها أو ليس لها معنى مستقل خاص بها ، فشكلها المحدد يكيف نفسه وفق الحديث ، لاسيما وفق اتجاهه الصوتي

الحركات وأداء النطق :

ان المكانة المسيطرة لعنصر الصوت (sound) تظهر ذاتها عبــر تطوراته الحــرة والتي هي مستقلــة عن النزعات الجوهريــة للعناصر الاخرى . ثلاثة عناصر صوتية ــ التنغيم ، تنويع النطق ، والحدة ــ هي في هذا المجال هامة ، خصوصا لانشاء الحوار الدرامي ، لانهــا تماثل الانواع الاساسية الثلاثة للحوار .

١ ــ ينزع التنغيم (intonation) ، حين يكون في موقع مسيطر ، الى التموج (الارتفاع والانخفاض) باستمرار . كما أنه يرخي أيضــا العلاقة المباشرة لوحدات لغوية افرادية مع الواقع الذي تشير اليه ، وذلك بغية ان تجعل الحديث يتدفق بسلاسة . وهذا شأنه ان يساعد المعاني على الدخول في علائق معقدة مشتركة . ان تمويج التنغيم في الحوار يجتاز بحرية الحدود القائمة بين حديثين متواليين ، وهذا يبرز انتقالات سيمانتيه (معنوية) غير متوقعة . وقلما يجعل التضمينات الحسية أكثر ايضاحا ، لان الانتقالات تخرج المعنى العادي للالفاظ عن توازنه وتولد أنواع من العلاقات الباهتة والزائلة بين الالفاظ(٨) . ان المؤلف يقاطع الى حد ما استمرارية التنغيم بالملاحظات التي يبديها . في الواقع ان مسرحيين مختلفين امثال ميترليك ، و وايلد ، وكــارل كابيك ، حيث الصفة البارزة والعامة لمسرحياتهم هي سيطرة التنغيم، يستخدمون « ملاحظات المؤلف » بشكل ضئيل جدا .

واخيرا ، يعنى التنغيم بتقييد الحركات المستقلة معنويا ـ الافعال بالمعنى الفيزيائي ـ لانها تشوش تموجه الحر والسلس ، ويعطي مجالاً بشكل رئيسي لحركات تتبع مبادرته دون أن يحتكر الانتباه اما بواسطة غنى معاني الحركات أو بماديتها المدهشة ـ بمعنى آخر ، يعطي مجالاً لحركات تعتبر الى ، حد بعيد ، مؤسلبة(٩) ، لايماءات تقليدية مقولبة، الى حد ما ، ولايماءات تأشيرية .

٢ ـ ينزع تنويع النطق أو الجرس ، بتغـيره المفاجيء والمتكرر ، الى تجزئة الكلام الى مجموعة قطع مستقلة عن بعضها بواسطة مايطلق عليه بالثغرات السيمانتيه (المعنوية) . كل حديث قد فصل بشـكل غامض ، كما كان ، عن الاحاديث التي قبله وبعده . فضلا عن ذلـك انه بصورة عامة مجزأ الى قطع منفصلة ، وكل واحدة تشير الى بعض الخواص النفسية أو الى حالة مؤقتة للذهن الشخصية التي تتفـوه بها . ان تماسك كل سياق سيمانتي (معنوي) قد اقصي الى الخلفية بواسطة تعاقب مستعجل لاستجابات انفعالية . والحوار يتحول غالبا الى فاعلية فيزيائية تتميز الى حد كبير بالاعتباطية واللاتوقعية ، لان دوافعه هي محض انفعالية ؛ وملاحظات المؤلف وتعليقاته هي متعددة، لان التغيرات الملموسة في تنويع النطق لا يمكن تحتيمها سلفا بواسـطة انشاء الكلام فحسب . لذلك ، ينبغي ان يشار اليها بوضوح بواسـطة الملاحظات ، ولكن هذا يعني انه ليست عناصر الصوت للنص الادبي هي التي تجعل عناصر النطق (Voice) مميزة للشخصية التي على الخشبة . هذه تنشأ ، على الاصح ، عن عناصر منقولة عن مادة مختلفة كالخواص الانفعالية للاحاديث المباشرة ، من ناحية ، والتوجيهـات المعطاة في ملاحظات المؤلف من ناحية اخرى .

٣ ـ ان الحدة (Intensity) في مواقع مسيطرة تجزيء الحديث بوضوح الى قطع تنظمـت في تراتـب هرمي واضـح لنبرات زفيريـة (Expiratory stresses) والحدود بين الاحاديث المتعاقبة قد تـم

توكيدها بايقاعات ترخيمية مدهشة تكاد ان تقع في نهايــة جميعها . وتميل الاختلافات بين السياقات الافرادية ان تكون جدا واضحة ، وكل حديث افرادي قد صيغ بطريقة ليذكر بالسياق الذي ينتمي اليه .

تتغير العلاقة بين اللغة والحركة الفيزيائية في العرض المسرحي، وكذلك بالنسبة للغة ذاتها ، وذلك يتوقف على المجموعات التي تدخل فيها (الحدة) مع عناصر الصوت الاخرى للنص . وبالامكان ان تكون الحركات متعددة ، وفي تلك الحالة تنزع الحركات الى ان تكون مستقلة معنويا عن الاحاديث أو قد تكون محدودة جدا من حيث المجال والعدد والامر الهام بهذا الصدد هو فيما اذا كان تنوع النطق أو بالعكس هو الاقرب الى الحدة الطاغية في التراتب الهرمي لعناصر الصوت . ولكن كقاعدة عامة تميل الحركات الفيزيائية الى أن تكون جدا نمطية . اما في المراحل التي تسيطر الحدة على بنية الصوت ، فليس نادرا ان تكون حركات الممثل خاضعة لتقليد ما ، أو حتى خاضعة لنسبة من المفاهيم المقولبة (المتعارف عليها مسرحيا) .

عناصر وخواص ثابتة :

وتنزع البنية الصوتية للنص الدرامي أيضا إلى تحتيم مسبق للمجموعة التي تسمى بالعناصر الثابتة أو خواص الشخصية التيعلى الخشبة ، كاسم الشخصية ، بنية الممثـل الفيزيائية ومواصفاته ، الازياء ، وجه الممثل او قناعه ، درجة نغمه العامة ، ارتفاع وتنـوع نطقه الخ ... وكذلك بعض المميزات الثابتة تقريبا لعناصر متنوعـة كالايماءات المتميزة لممثل ما ، أو التغيرات في مقام نطقه ، الطريقة التي ينطق بها الفاظ معينة وغيرها . وهذه (العناصر والمميزات الثابتة) تتمتع بوظيفة مزدوجة لتوحيد جميع العناصر المتغيرة لذات الشخصية وتمييزها عن الاخرين جميعا . في الواقع هذه الوظيفة المزدوجة ،وليس الثبات ، هي التي تميزهم . اذ ليس ضروريا ان تكون جميعها ثابتة . في الحقيقة هناك بنى مسرحية معينة تجعلهم ، قدر الامكان ، قابلين

للتغيير وتختزل الخلاف بين العناصر الثابتة والمتحولة بخلاف بين عناصر تتغير أحيانا وتلك التي تتغير باستمرار . ان سيمياء هذه العناصر لم يدرس فعلياً بعد ، لذلك أستطيع أن أقدم فقط بعض المؤشرات :

١ ـ يمكن لاسم الشخصية الذي يرد في النص أن يكون سيمانتياً (معنوياً) ثانوياً ، يخدم فقط في تعيين الهوية الجنسية للشخصية (ماري ، تشارلو) ، أو قد لا يقوم بذلك كما هو الحال غالبا في أعمال ميترليك . على أية حال ، قد يستخدم الاسم ايضا بنقل تشكيلة من المعاني ـ كقومية الشخصية (اسم اجنبي) ، الخواص الرئيسية لشخصيته (السيد توبي بيلج والسيد اندرو اكويجيك في مسرحية « الليلة الثانية عشرة » ، والشخصيات التقليدية في « الكوميديا ديلارتي » وغيرها . باستطاعة الاسم ان يتخذ حتى مجموعة معاني محددة وظلال معنى (اسم شخص فعلي معروف بشكل حميمي عند الجمهور) أو اسم شخصية شهيرة نوقشت كثيرا مثل اليكترا ، انتجوني ، فوستس ، والقديسة جان دارك) .

٢ ـ تستطيع البنية الفيزيائية وخواصها إن تطور امكانيتها السيميائية جيداً في عرض حركات صعبة حين يكون الجسم ، جزئياً او كلياً ، قد تعرى . وإذا كانت هذه العناصر تتولى القيام بمعاني عديدة ودقيقة ، عندها يتخذ الزي مكانة ثانوية : ينبغي الا يعيق حركة الممثل والا يصرف الانتباه عن جسمه . هناك توضيحات عديدة لهذا المبدأ في أعمال تايروف ، ولكن قد يكون للثياب وظيفة معاكسة ، وهي اخفاء جسم الممثل ، وقد تخدم مثلاً في منع الجسم من اجتذاب اهتمام كبير حين يكون النص هو الذي ينبغي أن يسيطر على كل البنية الدرامية (التراجيديا اليونانية الكلاسيكية) .

٣ ـ عندما تكون الثياب خاضعة لتقاليد راسخة تستطيع أن تنقل معاني غنية متعددة . قد تربط التقاليد زياً معيناً بشخصية تقليدية أو شهيرة . إن ثياب (هارليكوين أو بيروه) قد كرست استمرارية

تلك العلاقة الى ما بعد الكوميديا ديلارتي . وهناك حالة أخرى وثيقة الصلة بهذا الموضوع ، رغم اختلافها من نواح عديدة ، وهي ثياب هاملت السوداء التي تقصّد بعض المخرجين احداث صدمة بجعلهم هاملت يلبس شيئاً مختلفاً . على أي حال ، قد تعمل التقاليد أيضاً بطريقة كلياً مختلفة ، كما هو الحال في المسرح الصيني ، حيث الثياب تتألف من عدد كبير من اشارات لها معان محددة (١٠) . قد تكتسب الثياب أيضاً شحنة معنوية دون معونة اي عرف (تقليد) . أورد ستانسلافسكي حادثة شيقة . بعد مشاهدته لعرض « طائر البحر » ، سأله تشيخوف أن يلعب دور تريغورين ، وهو منتعلاً حذاءاً مهترءاً . وهذه كانت تعليقات ستانسلافسكي :

كان تريغورين في « طائر البحر » كاتباً يافعاً محبوباً عند النساء - وفجأة لبس بنطالاً بالياً وحذءاً ممزقاً ! أنا لعبت الدور في ثياب غاية في الاناقة ، صدرية بيضاء ، قبعة بيضاء ، خفاف ، ومكياج جميل . بعد مرور سنة أو أكثر لعبت دور تريغورين ثانية . اثناء احدى العروض فهمت فجأة ما عناه تشيخوف . بالطبع يجب أن يكون الحذاء رثاً والثياب بالية ، ولكن لا يجوز أن يكون تريغورين وسيماً . وهنا تكمن نكهة الدور : بالنسبة للبنات الشابات اللواتي لا خبرة لهن ، انه لأمر هام أن يكون الرجل كاتباً ، نشر روايات غرامية عاطفية ، وامثال بينا زاراكانياس ستلتف حول عنقه دون أن يدركن بأنه غير موهوب ، وغير وسيم ، وانه في ثياب رثة وحذاء بال (١١) .

٤ - يبرز الوجه ، كأحد العناصر الثابتة للشخصية التي على الخشبة ، مشكلات معينة تميزه عن جميع المشكلات الأخرى . وهذا يعود ، بالدرجة الأولى ، الى ، الصفة السيميائية المتأصلة والتي هي راسخة في كل من خواصه المتغيرة والثابتة . ان حركة عضلات الوجه هي اكثر طاقات الانسان فاعلية في التعبير عن شخصيته وحالته النفسية . وبذات الوقت ، الوجه هو الى حد بعيد ، اهم المميزات التي يعرف

بها كفرد . ان خواص الوجه غالباً مايتم تفسيرها على انها اشارات لعقلية الانسان ، لشخصيته ، لذكائه ، لمزاجه وحتى لطريقة عيشه ، وخلفيته وغيرها . واخيراً ، ان ما يفعل المتكلم بعضلات وجهه هو تكملة هامة لكلامه ، ولا يمكن تجاهل أي من هذه الصفات السيميائية في المسرح . انه ينبغي استغلالها أو تحييدها . وبما أنها تعتمد على المميزات المتغيرة للوجه بمقدار ما تعتمد على المميزات الثابته ، لذلك توجد مشكلات معينة متأصلة في استخدام الوجه كأحد العناصر الثابتة للشخص على الخشبة ، التي يمكن شرحها بالنتائج التي يتم الحصول عليها بواسطة تغيير وجه الممثل بنوع من المعجون : وهذا قد يزيد في الامكانية السيميائية الثابته للوجه ، غير انها تجمد عضلات وجهية معينة ، وبذلك تكون قد قلصت الطاقة التعبيرية لتلك الحركات . ولتحييد الصفات السيميائية للوجه لقد استخدم قناع ثابت في بعض اشكال المسرح . ربما كانت تلك هي الوظيفة الأساسية للقناع في التراجيديا اليونانية الكلاسيكية. كانت لغة المؤلف وليست حركات عضلات الوجه التي اعطت معاني محددة. ولكن في بنى درامية اخرى استخدم القناع لمضاعفة دور الوجه بين العناصر الثابته . ومن ناحية اخرى ، في العصور المتعددة حين كان يستخدم المكياج بشكل منتظم ، كانت مسألة ترك الوجه عارياً ربما وسيلة تقليص أو حتى تحييد لطاقته السيميائية ، لأنه يوحي بأنه ليس هناك اي اهمية تنسب الى الوجه وحركاته . فبقاء الوجه عارياً يحدث مؤثرات معاكسة أكثر بالنسبة لوجه الممثل منه بالنسبة لجسمه .

هناك امكانية لجعل الوجه ، بواسطة التقليد المسرحي ، أن ينقل مجموعة هائلة من المعاني ، بعضها لا علاقة لها مطلقاً بصفاته السيميائية للحياة اليومية . والمواد التي هي خاصة غنية بصفات سيميائية من هذا النوع تتواجد في المسرح الصيني حيث المكياج في غاية التعقيد ، والتلوين المتسق للوجه ، ونقص المكياج ، الثلاثة ... قد اتحدت مع حركة عضلات الوجه(١٢) . سوف لا يكون الأمر غريباً كلياً اذا ظهرت دراسات اضافية بأن (في المسرح الصيني) الوظيفة السيميائية للحركة الديناميكية للعضلات قد انفصلت عن تلك التي للوجه كواحد من العناصر الثابته .

٥ ـ أما فيما يتعلق بخواص النطق الثابته ، فالعلاقة الاساسية الموجودة بين تنويع النطق والتنغيم هي هامة للغاية . أينما يسود التنغيم يهبط تنويع النطق الى ادنى مرتبه في التراتب الهرمي لعناصر الصوت والعكس بالعكس . في هذه المكانة المتدنية جداً ، يفرض التنغيم ذاته ، بشكل رئيسي ، كطبقة النطق العامة ، والتنويع هو العنصر الذي سيحتل هذه المكانة ولكنها لا تحتم الصفة المادية لذلك العنصر . انها تحتم ، مثلاً ، ان درجة الصوت (pitch) لكل شخص ستكون نسبياً ثابته ، دون أن يكون لهذا او لذاك الشخص درجة صوت عاليه ، خفيضة أو معتدلة ، ناهيك عن قدرة صوتية معينة . كما انها تحتم بأن نطق كل شخص سيحتفظ ، تقريباً ، بذات الميزة طيلة العرض ، ولا يجوز أن يكون النطق حيناً أجش ، أو أنه صرير ، أو رخيم ، الخ . أما ذلك فيمكن ، على أي حال ، ان يدلل عليه بواسطة طبيعة الأدوار .

ان الطابع العام للنطق قادر ان يحمل عبئاً معنوياً كبيراً . انه قادر ان يشير الى جنس الشخصية ، عمرها ، بعض خصائصها العقلية (مثل : اللطف ، الفظاظة ، والخجل) وغيرها . لذلك ، في المسرحية التي يسيطر عليها التنغيم ، حتى جملة العناصر الثابته ، قد تسيطر عليها ، الى حد كبير ، الوسائل اللغوية . وبالعكس ، ربما درجة الصوت (pitch) لها طاقة خفيضة جداً ، ان المكانة المسيطرة لتنوع النطق في النص تجعل من الضروري الأعتماد كثيراً على عناصر خارجة على نطاق اللغة لبناء الميزات الثابته للشخص الذي على الخشبة .

الشخص على الخشبة كبنية اشارات :

الشخص على الخشبة هو بنية معقدة لاشارات تتضمن جميع العناصر ، سواء كانت لغوية أو خارجة على نطاق اللغة ، وسواء كانت ثابته أو متغيرة ، الخ . ولكن بالرغم من انه متكامل (Integrated) انه بنيه لبنى . وجميع حركات الشخص تشكل ايضا بنية لاشارات كل اجزاءها على علاقة متبادلة ومنتظمة هرمياً . وهكذا تشكل ايضاً بنية

لاشارات كل أجزاءها على علاقة متبادلة ومنتظمة هرمياً . وهكذا تعمل عناصره الثابتة وميزاته . وهكذا أيضاً تعمل عناصر نطقة . انها بنى ضمن البنية . تتألف البنية الكلية للشخص من أوصال بواسطتها قد ترابطت . ولكن هناك فرق اساسي بين بنية اداء النطق والبنى الأخرى . اداء لنطق ، في شكله العام ، هو ترجمة مباشرة لكونتور صوت (sound contour) النص الموجود قبل أي عرض مسرحي . وهذا يخول النص ان يحتم ، وان كان بنسب متفاوته ، الشخص من جميع النواحي .

أن العلاقة الأساسية التي وردت توا توجد حتى حين يرتجل الممثلون ، كما هو الحال ، مثلا ، في المسرح الشعبي ، والمسرح الصيني ، والكوميديا ديلارتي ، وغيرها . والارتجال ليس الا طريقة أخرى لتمثيل مسرحية ما . كقاعدة عامة ، ان حرية الممثل في اختيار كل من الوسائل اللفظية وغير اللفظية التي يمكن أن يستخدمها في ارتجاله هي مقيدة بأعراف صارمة .(١٢)

لا يستطيع ابداع الممثل أن يتجنب كلياً الشروط التي يفرضها عليه النص الدرامي . صحيح أن الممثل وحده الذي يبدع جميع العناصر الخارجة على نطاق اللغة للشخصية المسرحية . ولكن حتى هنا ليس مجال الممثل مطلق . انه مقيد كثيرا في حريته الابداعية حين أداء النطق قد تم السيطرة عليه بقوة من قبل عنصر مثل التنغيم ، الذي قد تشكل حسياً في النص لدرجة أن ما يضاف أثناء العرض هو قليل نسبياً . لذا ينبغي على الممثل ان يكيف نفسه ويقولب الطاقات التي هي خارج نطاق اللغة وفقا لذلك ، حتى لا يشوش على الصوت المهيمن . وعمليا هذا يعني انه ينبغي على الممثل ان يقيد هذه الطاقات قدر الامكان لكي لا تحرف الانتباه ، بحكم ماديتها المدهشة ، عن المعاني الدقيقة المنقولة بواسطة حركات عنصر الصوت المهيمين (dominant sound) . وعلى العكس ، عندما بنية الصوت قد تم السيطره عليها من قبل عنصر مثل تنويع النطق (voice coloring) ، والحركات وشكلها المحدد قد حتمه

النص بطريقة عامة جدا ، عندها حرية الممثل على اختيار وسائله تزداد. أن اللغة قد اخضعت للطاقات المتعدية نطاق اللغة والتي وضعت تحت تصرفه . يمكن أن توجد مركبات غير متناهية في تنوعها بين هذين الحدين المتطرفين .

ان الشخص على الخشبة ، كبنية لاشارات ، ليس فقط بنية لبنى ، بل ايضا جزءا مكملا لتلك البنية الاكثر اتساعا للاشارات ، أي العرض المسرحي ككل . وهناك يكمن سبب آخر لتكون (بنية الشخص) محتمة سلفا من قبل النص الدرامي .

المؤلف المسرحي ، المخرج ، والممثل :

بحكم الوحدة (الانسجام) التي تقدمها ، وعلى الرغم من تنوعها الهائل ، تبدو كل بنية فنية ليس فقط كموضوع (object) بل ايضا كفعل للذات (subject) .(١٤) وهذه المشكلة أبعد من أن تكون بسيطة في أفضل الظروف . فهي معقدة لا سيما فيما يتعلق ببنية المسرح . وليس الامكان ايجازها تماما ، ناهيك عن تحليلها ، في نطاق هذه الدراسة .

ان الشخصيات المنخرطة في الحوار هي ذوات ، ودعونا ندعوها ذوات فاعلة . لكنها ذوات ضمن حدود معينة فقط ، لأن هناك المؤلف أيضاً ، ذات ــ وفي الواقع هو ذات فاعلة ــ ولو على مستوى مختلف . وبعكس الشخصيات ، المؤلف هو الذات المركزية ــ الذات التي خلف الشخصيات والصانعة جميع السياقات المعنوية التي تربط الشخصيات والمواقف وجميع الاحاديث ... الخ . لذلك لدينا تعقيد مضاعف في الدراما ، فيما يتعلق بالذات الكامنة خلف بنيتها : فمن ناحية ، هناك تعددية للذوات ، دعونا نقول ذوات جزئية مرتبطة بتعددية السياقات المعنوية ، ومن ناحية أخرى ، هناك تناقض واضح بين هذه الذوات والمؤلف الذي هو الذات المركزية .

ولكن الدراما ليست حوارا فحسب ، بل هي عقدة أيضـا . وفي العقدة تتحد جميع التناقضات الجوهرية والتقلبات الدرامية وتعديلات النزاعات الدرامية الفعلية في كل منفرد . وكما أن اختراق السياقات المعنوية يتسبب في تغيرات وتقلبات معنوية ، هكذا تقدم العقدة لكل تلك التغييرات المعنوية دافعا واحدا .

وحين تدرس هذه الأمور على ضوء العقدة ، فان التغييرات المعنوية التي تكثر في الدراما تلتقي عند نقطة واحدة من خلالها ترى البنية الكلية وفق تصور عقلي واقعي ، اذا صح القول . وفوق هذه الرقعة نجد الذات المركزية الفاعلة للبنية الدراميـة . على الرغم من انها تظل في الخلفية ، هذه الذات تجعل حضورها دائما وفعلها محسوسا وكأنها ناقلة العقدة ومصدر « تناسبها » وزخمها ووحدتها .

أما فيما يتعلق بالعرض المسرحي للنص فقد يحتفظ أو لا يحتفظ المؤلف بهذه المكانة الرئيسية . ان ذلك سيتقرر ، بشكل رئيسي ، من من قبل بنية النص ذاتها . وبشكل طبيعي يتوقف الكثير على فيما اذا كانت هذه البنية تجعل العناصر اللغوية ، في العرض المسرحي ، مسيطرة سلفا على العناصر المتعدية نطاق اللغة أو العكس . غير أنالمشكلة لهـا جوانب أخرى أيضا .

سوف ينظر الى المؤلف الدرامي ، مثلا ، على إنه المنشيء الاساسي لبنية المسرح حين الطريقة التي يتطور فيهـا الحوار تدريجياً تبـدو ضرورية وحتمية . وهذا يحدث بشكل خاص حيث عفوية الشخصيات هي مقيدة ، بينما الاختلافات في مواقفها الاساسية قد تم توكيدها — في حالات كهذه تحذف العناصر المجانية ، بشكل عام ، من الحوار وكل جزء من الحوار يسهم في تقدم (تسلسل) العقدة . ان نقص القرارات العفوية للشخصيات يشير الى أن المؤلف ، كقوة غير مرئية ، هو فوقهم كذات تصميمها يظهر نفسه في ترتيب كل من الحوار والعقدة . ومسرحيات سوفليكس تقدم مثالا نموذجيا عن ذلك .

وقد يتم التوكيد على فعالية المؤلف الدرامي حين تدلي الشخصيات في مواقف محـددة ومتفردة بتصريحـات لهـا تطبيقـات عامـة أكثر مما يستدعيه ظرفهم . وهذا ينزع الى توجيه كل ما يقال ويحدث على الخشبة الى صعيد مختلف وربطه ببعض الحقائق العامة . وتنقـل الاحاديث نوعا من الحكمة التي يتوقعها الشخص الذي يشاهد الحدث من بعيد ، أكثر مما هو متوقع من الشخوص المنخرطة مباشرة في الحدث بحيث انها (الاحاديث) تدرك ، الى حد ما ، على انها قد وضعت على ألسنة الشخصيات من قبل الذات المركزية ، وبالامكان ايجاد أمثلة عن ذلك في مسرحيات شكسبير(١٥) .

أما المسرحيات التي تمنح انفعالات الشخصيات المكانة الاولى ، فيختلف موقف المؤلف . تبدو الذوات الوحيدة والمتحيزة كأنها ، تقريباً متحررة من اعتمادها المباشر على الـذات المركزيـة . ويبـدو الحوار كسلسلة عفوية من ردود الفعـل التي تكشف عـن أذهان وأمزجـة الشخصيات ، اكثر مما تبرز موقفهم من الواقع . والحوار القائم على أمزجة قصيرة الامد يبدو انه يتقدم بطريقة فوضوية وملتوية ، ولذلك يكف الجمهور عامة ان يدرك بأنه (الحوار) منتظم . ونتيجة لذلـك تميل فاعلية الذات المركزية الى الاختفاء تحت عتبة الوعي . من الطبيعي في الدراما كأدب أن يجعل المؤلف حضوره ملموساً في هكذا مسرحيات ، وذلك عبر ملاحظات وتعليقات متعددة ، ولكن هذه الملاحظات والتعليقات هي غائبة أثناء العرض .

ان البنية الصوتية للنص هي أيضا مرتبطة بالمشكلة المطروحة على البحث . أثناء عرض نص يسيطر عليه التنغيم ، تميل شخصيات الفرادية الى الانحلال في الحوار ، ويبقى المؤلف حاضرا باسـتمرار في ذهـن المشاهدين .

كما أن حضور المؤلف يميل الى أن يكون محسوسا بقوة حيث الهيمنة للحـدة (intensity) ، وان كان هنا يبقى أكثر في الخلفية

ويميل الى اظهار نفسه عبر الشخصيات . وبما أن كل حديث مرتبط بوضوح بسياق محدد ينتمي اليه ، فالتوكيد قد وضع على الفلسفة المحددة ، القصد ، او السيرة النفسية للشخصية . ومسرحية « تلميذ الشيطان » ل برنارد شو تقدم مثالا توضيحيا جيدا لهذا . لقد كانت العقدة قد نظمت بطريقة خاصة لابراز انقلابين في موقف البطل : يقع الاول عندما ، في أشد لحظة حاسمة ، يتصرف البطل بطريقة مناقضة لما تتوقع جميع الشخوص منه ، ويقع الانقلاب الثاني عندما يتحول تلميذ الشيطان الى كاهن الانجيل . ولكن بما أن الاتجاه الصوتي للمسرحية قد سيطرت عليها الحدة (رغم ان التغيرات في تنويع النطق في بعض المشاهد تكاد ان تكون لها اليد الطولى) فليس هناك انقلابات في السياق المعنوي المؤلف من سطور ريتشارد دجون . في تحدياته للشخصيات الاخرى ، يستجيب البطل بوضوح من البداية الى النهاية « كطهري من الطهريين » اذا استخدمنا وصف شو(١٦) .

ويختلف الوضع كليا حين تهيمن تحولات مفاجئة في الجرس على اداء نطق الممثلين : الشخوص هي في المقدمة والمؤلف المسرحي يظل تقريبا ، مخفيا خلفهم ، فضلا عن ذلك ، ان تمثيل هذا النوع من الدراما يثير أيضا مشكلات عديدة له تحل في النص . يشير النص فقط الى الاتجاه الذي فيه ينبغي البحث عن الحل .

وهنا يتولى المخرج المسرحي الأمر من المؤلف . أولا ، على المخرج ان يختار ممثلين تنسجم بنيتهم الجسمية ومواصفاتهم الفيزيائية والنطقية مع متطلبات الادوار . كما ينبغي أن يساهم في اختيار وقولبة حركات مستقلة معنوياً وهي هنا متعددة وهامة جداً ، ما دام النص يحتمها بطريقة عامة جداً فقط . وعليه أن يؤثر في مقاصد الممثلين الأفراد ويجعلهم منسجمين في اختيارهم لايماءات محددة لابداع ظرف متكامل نفسياً . وفي النهاية ، على المخرج أن يوجه تفاعلهم وتناسقهم لأن العلائق بين الشخوص تستمر في التغير ، وعليه أن يخلق « تناسباً »

لكل العرض ، لأن تناسب العقدة يميل الى الارتداد الى الخلفية تحت تأثير الحوار المشحون عاطفياً ومادية الفعل الفيزيائي .

وعند اخراج نص يعتمد بشكل رئيسي على الجرس تزداد حرية الممثل أيضاً . ان الثغرات السيميائية المتعددة في الأحاديث المباشرة تمكنه ان يعطي شكلا لحركاته المستقلة حسبما يراها ملائمة . فالنص يحتم فقط معناها العام ، نقطة الانطلاق وحصيلة كل حركة ، وليس الوسائل المحددة لتنفيذ ذلك . ولكن حين تحرر عرض الممثل يتعدى حدود معينة ، يبدأ عندها تحول نوعي . يصبح الشخص على الخشبة اشارة مستقلة وينزع الى الاصطدام بالمتطلبات السيميائية للنص . وتبدأ روادع مختلفة في مضايقة الممثل . مثلا : يستمر الممثل في نسيان الكلمات التي تشكل دوره . ولذلك ، النزوع نحو تطوير ابداعية الممثل، قدر الامكان ، قد يستدعي تدخل من قبل مخرج قوي ، والمساهمة الحاسمة لستانسلافسكي كمخرج مسرحي في جعل مكانة الممثل معززة في مسرح موسكو الفن هي مثال كلاسيكي عن ذلك .

يبدو أن بعض النصوص تمنح الممثل درجة عالية من الحرية في اختياره للوسائل اللغوية والخارجة عن نطاق اللغة وتحصر نفسها بتحتيم المعنى العام للحوار والفعل فقط . مع ذلك حتى في حالة متطرفة مثل الكوميديا ديلارتي ، كانت البنية المسرحية محتمة (مقررة) من قبل النص . في الواقع ، بالاضافة الى المعنى العام ، لقد وصف النص المجموعة التامة للوسائل المحددة التي وضعت تحت تصرف الممثل . وفعل ذلك بطريقتين مختلفتين : أولا ، ان اسم كل شخصية قد عين نمطاً قياسياً أرفقت به مجموعة ثابتة من الادوات وفق التقليد السائد . ثانياً ، كل موقف حسبما أشار اليه النص ، قد تميز بجملة محددة من أدوات خاصة خاضعة التقليد أيضاً . فالاختيار كان فقط من ضمن هذه الريبرتورات وكان قد ترك لحكمة الممثل . وأخيراً ، كانت هذه العلاقات بين الشخصيات القياسية (Standard) قد ترسخت بالتقاليد

أيضاً ، لدرجة أن اسم الشخصية ، كما ورد في النص ، كان يقرر علاقته بكل من الشخصيات الأخرى .

الخاتمة :

تحدث الدراما ضغطاً شديداً يؤثر في كل العناصر الأخرى للمسرح . ولكن واحداً من تلك العناصر لا يستسلم كلياً لذلك الضغط أو يكف عن الاحتفاظ بدرجة معينة من المقاومة . هكذا هو الحال لأن كل عنصر هو جزء مكمل لفن مستقل : تمثيل ، موسيقى ، عمارة ، وغيرها . وفي كل لحظة من تطوره ، يستطيع الفن أن يضع أسساً جديدة في أكثر من اتجاه . غير أن عدد وطبيعة هذه المجالات ليست مطلقة . لذلك ، فأي عنصر فرداني للمسرح قادر أن يستجيب لمتطلبات الدراما ، ولكن الى حد معين فقط . واذا تجاوز ذلك الحد سيفصل نفسه عن الفن الذي ينتمي اليه .

إذن ، تؤثر الفنون الافرادية بدورها في تطور الأدب الدرامي عبر وساطة المسرح . في الواقع ، حين يكتب المؤلف مسرحيته ليس غافلا عن بنية المسرح الموجودة والفرص المتعددة التي توفرها لتطورات جديدة . هذا صحيح وان كانت المسرحية عملا أدبياً مكتف بذاته ، لا يتطلب بالضرورة أي اخراج مسرحي . ان الذات الخلاقة (المؤلف) تحس عادة ، وان كان غالباً بشكل غير واع ، بالتطبيقات المحتملة لعملها (لنصها) .

لقد رأينا ، على أي حال ، ان المؤلف المسرحي قادر أن يخص عناصر معينة للمسرح بمكانة هامة في البنية الدرامية ، لدرجة ستبدو وكأنها معان محضة ، مجردة من خصوصيتها المادية ، كما هو الحال ، مثلا ، في تحديد مكان الفعل لفظياً ، بالقدر الذي يلغي استخدام منظر مادي . حتى عند ذلك ، المسرح هو تكوين مركب من جميع الفنون لان مساهمة كل فن في بنيته هي ملحوظة حتى حين يكون ذلك الفن حاضر كمونياً فقط (١٧) .

يوجد فن واحد فقط لا يمكن لمساهمته في بنية المسرح أن تنخفض الى درجة الكمون . وذلك الفن هو التمثيل ، لأنه ، بقدر ما نعلم ، بدون التمثيل لا يوجد مسرح ، على الاقل ، لا يوجد مسرح لعرض درامي . أن حلم كريك بمسرح بلا ممثل ظل محصوراً في كتاباته المبرمجة ، بينما كمخرج مسرحي لم يتجاوز اصلاح أسلوب الممثل . هو في الواقع استشرف ذلك الاختلاف بين النظرية والتطبيق في مقاله الشهير «الممثل ومسرح الدمى »(٧٨) .

في المسرح ، النسق اللغوي للاشارة ـ الذي يتدخل من خلال النص الدرامي ـ يتحد ويتعارض دائماً مع التمثيل الذي ينتمي الى نسق اشاري مختلف كلياً . أما جميع العناصر الأخرى ، كالموسيقى والمجموعات المشهدية وغيرها ، فباستطاعة النص ذاته أن يلغيها . وبالامكان تخفيض تدخل انساق الاشارة التي تنتمي اليها (العناصر) الى درجة الصفر ، إلا اذا دخلت بنية المسرح ثانية عبر وساطة الممثل . لذلك ، ان الوظيفة العامة للدراما في صياغة سيمياء المسرح يمكن أن تبرز للعيان فقط بواسطة مواجهة النسقين الاشاريين اللذين هما باستمرار حاضرين ، وأعني بذلك اللغة والتمثيل .

من بين جميع خصائص سيمياء اللغة يبقى اهمها ، بهذا الصدد ، هو أن ارتباط المعنى بالمادة الحسية ضعيف للغاية ـ العناصر الصوتية التي يعتمد عليها المعنى اللغوي قد تقررت سلفاً ، الى حد كبير ، من قبل المعنى ذاته . وهذا يخول المعنى اللغوي أن يخلق أقصى المركبات والعلاقات تعقيداً . والعكس تماماً هو صحيح بالنسبة لسيمياء التمثيل. هنا ، الحامل المادي للمعنى ـ جسم الممثل بالمعنى العام ـ يسيطر بشكل حاسم على المعنى اللا مادي . في المسرح تنزع الاشارة التي يبدعها الممثل ، بحكم واقعيتها الساحقة ، الى احتكار انتباه الجمهور ، وذلك على حساب المعاني اللا مادية المنقولة عبر الاشارة اللغوية . كما تميل الى تحويل الانتباه من النص الى أداء النطق ، ومن الأحاديث الى الأفعال الفيزيائية ، وحتى الى المظهر الفيزيائي للشخصية التي على المسرح . الخ .

ليس هناك نسق سيميائي آخر يتدخل في المسرح قادر على أن يحرز على اي من هذين الحدين المتطرفين (اللغة والتمثيل) . دعونا نأخذ ، مثلا الاشارات التي تكون المسرحي . كيفما تم اختيارها وقولبتها ، ليس لديها ذات الطاقة المعنوية التي للأحاديث ولا ذات نسبة الواقع التي للممثل . ان المعاني التي تنقلها هي محدودة في تطورها بحكم المادة التي تنقلها . وهـذه المادة بدورهـا لا تعرض النسبة ذاتهـا للواقـع كالممثل لأنهـا شيء مصنوع .

بما ان سيمياء اللغة وسيمياء التمثيل متعارضان تماماً في خصائصهما الاساسية ، فهنـاك توتر دياليكتيكي بين النص الدرامي والممثل يقـوم في المقام الأول ، على اساس أن عناصر الصوت للاشارة اللغوية هي جزء مكمل لطاقات النطق التي يعتمد عليها الممثل . والاهمية النسبية لقطبي هذا التناقض هي متغيرة . اذا كانت الغلبة للاشارة اللغوية ، يبرز ميل لتجريد الاشارة التي يجسدها الممثل من ماديتها ، أو لتجريد جزء منها ؛ على الأقل ، وهـذا يفسر لماذا ميترلنك وغريغ وآخرون كانوا مفتونين كثيراً بالدمى . وعلى العكس ، اذا تم التفوق على الاشارة اللغوية ستتقلص امكانيتها المعنوية. على اي حال ، ان هذين النسقين الاشاريين لا يتحكمان فقط بل يغنيان بعضهما البعض . يعطي الممثل أهمية وحيوية أكثر اللغة التي يتفوه بها ، وبالمقابل يتلقى منها هبة لمعاني هي غاية المرونة والتغير .

هذه الخصائص للانساق الاشارية والتي تتحد في المسرح تقرر ما يمكن أن يطلق عليه بالبنية الاساسية للعناصر ، وهي الى حد ما ثابتة . هذا التراتب الهرمي الاساسي قد لا يتجسد ابدا ، غير انه يدرك من قبل الجمهور كخلفية لبنية محددة ، قد تتجمع فيها عناصر عرض مسرحي ما او مرحلة او اسلوب . لذلك ، أن تحولية الاشارة المسرحية ، التي يعتبرها هونزل خاصيتها المميزة(١٩) ، ينبغي أن تفهم من ضمن وحدتها الدياليكتيكية مع نقيضها ، ثبات تلك الاشارة . ورغم أن الاشارة المسرحية هي متحولة

للغاية ، فهي بذات الوقت ثابتة فوق العادة من حيث أن بنيتها الأساسية « غير الملحوظة » قد تم توكيدها بقوة .

ملاحظات المترجم :

* في ترجمتي لهذه الدراسة ، تجنباً للالتباس في المعنى ، استخدمت لفظة « صوت » (sound) للدلالة على جميع الحروف الداخلة في تكوين الكلمات والجمل والنصوص . فالبنية الصوتية تشير الى النص المكتوب بينما لفظة (voice) الانكليزية ، رغم انها تفيد معنى الصوت في العربية ، غير اني ترجمتها هنا بمعنى « النطق » ، لانها ترتبط بما يتلفظ به الممثل او ما يصدر عن العرض المسرحي . فالبنية النطقية هي ترجمه او تجسيد حي وفعلي للاصوات الكامنة في النص .

** ان لفظة (deixis) اليونانية تعني « تأشير » أو « اظهار » . وفي نطاق اللغة تشير هذه اللفظة الى بعض الضمائر (أنا ، أنت ، نحن) وظروف الزمان والمكان (هنا ، هناك ، الآن ، بعدئذ) واسماء الاشارة (هذا ، ذاك) التي توحي بالظرف الذي يجري فيه الخطاب . وتكمن اهمية العناصر التأشيرية في الدراما والمسرح في انها تجعل القارىء او المتفرج مشدودا الى شخوص واحداث تظهر وتتطور ضمن سياق الحاضر هنا والآن .

*** يستخدم فلتروسكي تعبير (stage figure) « الشخص على الخشبة » بمعنى يختلف عن « الممثل » أو « الشخصية الدرامية » . ويصف « الشخص على الخشبة » بأنه بنية مركبة من اشارات ذات عناصر لغوية وغير لغوية ، بعضها ثابتة وبعضها متحولة . ويؤكد فلتروسكي ان « الشخص على الخشبة » ليس نتاجاً لفعل ممثل واحد ، « لأن أداء الممثلين الآخرين هو ايضا عامل اساسي في تكوينه » . ورغم أن الممثلين هم الذين يخلقون « الشخص على الخشبة » ، غير أنهم يستعينون ، بالاضافة الى أجسامهم وحركاتهم ، وصوتهم ، وايماءاتهم ، بعناصر اشارية أخرى

كالاكسيسوار ، والموسيقى ، والاضاءة ، والديكور ، لاستكمال ابعادها .
كما أن الممثلين ، في خلقهم « للشخص على الخشبة » قد تكيفوا وكيفوا كل العناصر الاخرى ليخلقوا في ذهن المتفرج احساساً بصورة (image) تتخطى في تركيبها وابعادها شخصية الممثلين ، وتكون المعادل المسرحي « للشخصية الدرامية » عند المؤلف . فاذا استخدمنا مصطلح السيمياء لقلنا أن الممثلين يثيرون في ذهن المتفرج صورة « الشخص على الخشبة » ، التي هي « الدال » (التعبير) ، الملازم للشخصية الدرامية التي هي « المدلول » او المعنى . وهذا التمييز بين الممثل ، والشخوص على الخشبة ، والشخصية الدرامية كان قد اقترحه اوتكار زيش ، ولكن فلتروسكي اخضعه لبعض التعديل .

* * *

1. See Constantin Stanislavskij, *My Life in Art* (New York: 1956), pp. 498 ff.

2. See I. V. Karnauxova's description of a performance by Russian folktale teller P. J. Belkov, as reproduced in Petr Bogatyrev, *Lidové divadlo české a slovenské* [Czech and Slovak Folk Theater] (Prague: 1940), pp. 17 ff.

3. Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* [Aesthetics of Dramatic Art] (Prague: 1931), p. 246.

4. Erwin Piscator, *Das politische Theater* (Berlin: 1929), pp. 122 ff.

5. Miroslav Kouřil, *Divadlo práce* [The Theater of Work] (Prague: 1938).

6. Jindřich Honzl, *Sláva a bída divadel* [Glory and Misery of Theaters] (Prague: 1937).

7. See the analysis of sung verse in old Czech in: Roman Jakobson, "Verš staročeský" [Old Czech Verse], *Československá vlastivěda*, vol. III (Prague: 1934), pp. 429 ff. Some remarks on what is likely to be a form of sung verse in modern Czech can be found in my article "Zpěvní kultura obrozenské doby" [The Song Culture of the Period of the National Revival], *Slovo a slovesnost*, VI, 1940.

8. See Jan Mukařovský, "Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog" [The Prose of Karel Čapek as Lyrical Melody and Dialogue], *Kapitoly z české poetiky*, vol. II (Prague: 1948).

9. See ibid.

10. Karel Brušák, "Znaky na čínském divadle" [Signs in the Chinese Theater], *Slovo a slovesnost*, 5, 1939. The English translation appears in this anthology on pp. 59-73.

11. Constantin Stanislavskij, *My Life in Art*, pp. 358 ff.

12. See Karel Brušák, "Znaky na čínském divadle."

13. See my "Notes Regarding Bogatyrev's Book on Folk Theater"; Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy* (New York: 1966), pp. 33 ff.; and Karel Brušák, "Znaky na čínském divadle."

لقد استخدم مفهوم الذات (subject) هنا بذات المعنى الوارد في الفلسفة الحديثة (مثلا : في كتاب ارنيست كاسيرر philosophy of Symbolic Forms لا سيما في المجلد الثالث) كاحد طرفي التناقض « موضوع ـ ذات » (object-subject) بهذا المعنى تدرك الذات الموضوع ، تفعل به ، تصنع الموضوع ... الخ . فجميع التمثيلات ، والعمليات والافعال العقلية منسوبة للذات . لسوء الحظ ، في الانكليزية ثمة ما يهدد بفوضى . رغم ان الاستخدام الشائع واع لمشتقات « الذاتي والذاتية » ، الا ان لفظة « الذات » غالبا ما تستخدم بمعنى « موضوع بحث » (subject matter) عند تناول الفن ، والسيمياء وغيرها . لذلك ليس بالامكان تجنب خطورة هذا الارتباك . والمفهوم هو أكثر أهمية من أن يعوض عنه باطنابات أو بالفاظ مرادفة جزئيا فقط . مثلا : سيكون مغريا تجنب الصعوبة اللغوية باستبدال « الموضوع ـ الذات » ب (It-I) « أنا ـ وهو أو هي » ولكن ذلك سيكون مضللا ، لانه يخفي التناقض الكامن في مفهوم الذات : الذات لا يمكن أن تكون « أنا » فقط ، ولكن « أنت » أيضا . كما يمكن أن تكون الذات ليس الشخص الاول فقط ، بل ايضا الشخص الثاني . والتضمينات النفسانية والمفارقات الجوهرية » للوعي واللاوعي « هي الاخرى تجعل هذه المصطلحات غير قابلة للاستخدام .

لكي نتجنب أي سوء تفاهم محتمل ، ينبغي التنويه بان ما نوقش هنا هو اداة فنية وليس مسالة فيما اذا الامثال المستخدمة من قبل شخصيات شكسبير تعبر عن عواطف وافكار المؤلف ورؤيته الفلسفية .

16. Bernard Shaw's preface to his *Three Plays for Puritans.*

17. See Jan Mukařovský, "K dnešnímu stavu teorie divadla" [Concerning the Present State of the Theory of Theater], *Program D 41,* pp. 229 f.

18. Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theater,* London, 1911.

19. Jindřich Honzl, "Pohyb divadelních znaků" [Dynamics of the Sign in the Theater], *Slovo a slovesnost,* VI, 1940. The English translation appears in this anthology on pp. 74-93.

الفهرس

٢٠٠٠٠ ط١/٩/١٩٩٧



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٧

سعر النسخة داخل القطر	في الأقطار العربية ما يعادل
١٣٠ ل.س	٢٦٠ ل.س